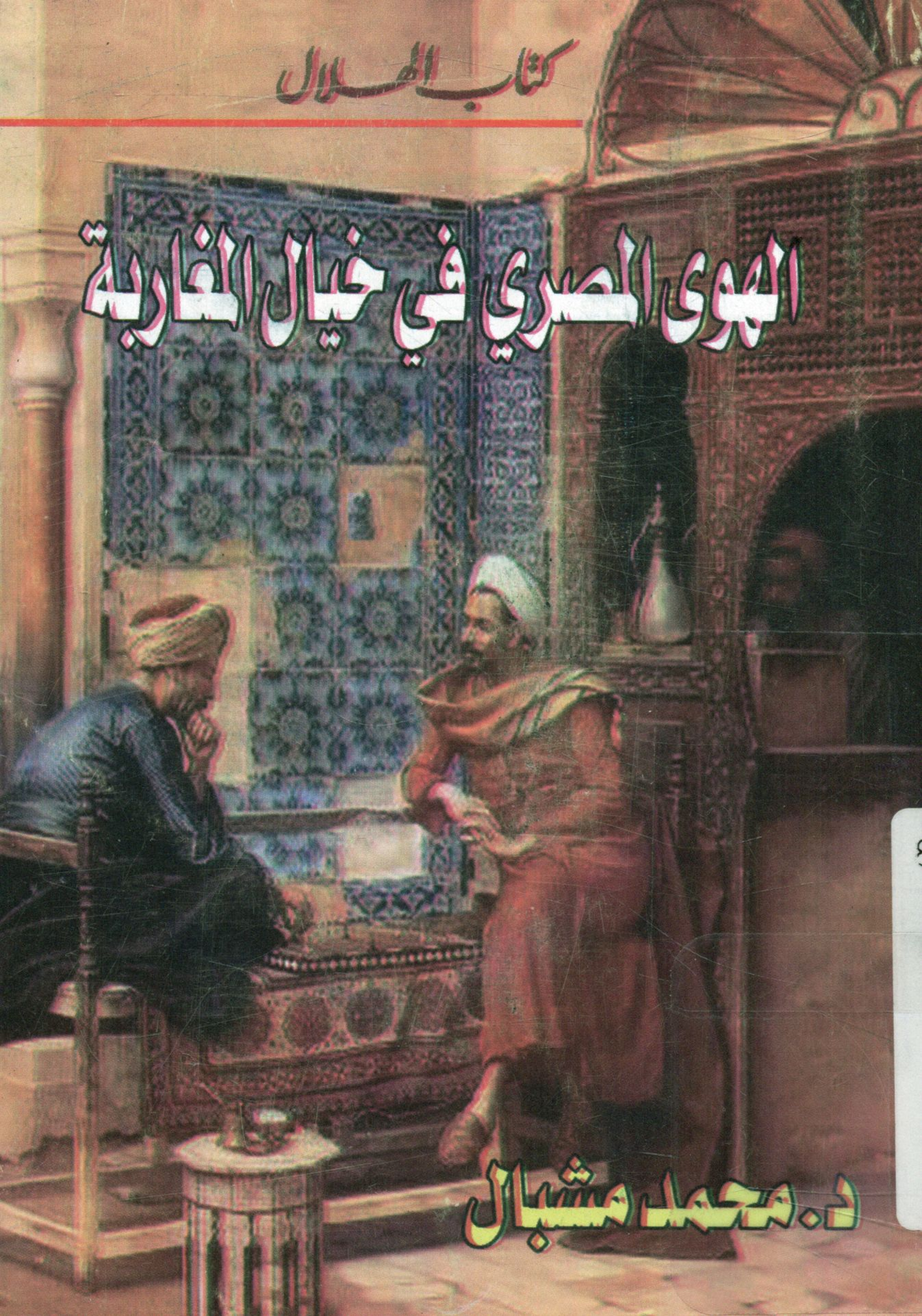


كتاب الهلال

الهوى المصري في خيال المغاربة

د. محمد مشبال

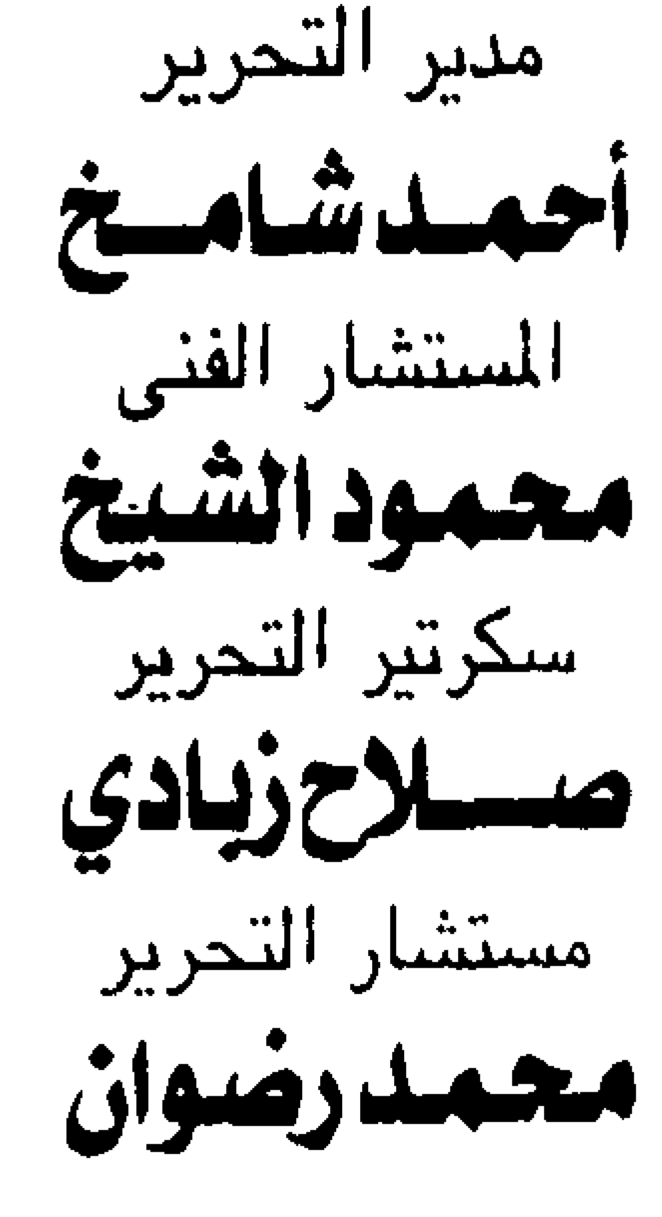
سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة
غالي محمد

رئيس التحرير
سعد القرش

الإدارة

القاهرة ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا)
ت ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط)
المكاتبات ص.ب ٦١ العتبة - القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١ - تلغرافيا المصور - القاهرة ج.م.ع
تلكس Telex 92703 hilal u n
فاكس FAX 3625469



مدير التحرير
أحمد شامخ

المستشار الفني
محمود الشيخ

سكرتير التحرير
صلاح زيادي

مستشار التحرير
محمد رضوان

ثمن النسخة

سوريا ١٢٥ ليرة - لبنان ٨٠٠٠ ليرة - السعودية ١٢ ريالا - البحرين ١.٢ دينار - قطر ١٢ ريالا - الإمارات ١٢ درهما - اليمن ٤٠٠ ريال - فلسطين ٢ دولار.

تصميم الغلاف محمود الشيخ

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ٩٦.٠٠ جم داخل جمهورية مصر العربية تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية- البلاد العربية ٤ دولاراً - أوربا وأسيا وأفريقيا ٤٥ دولاراً أمريكا وكندا والهند ٥ دولاراً - باقي دول العالم ٧٥ دولاراً
القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفي لأمر مؤسسة دار الهلال ويرسل لإدارة الاشتراكات بخطاب مسجل كما يرجى عدم إرسال عملات نقدية بالبريد

الإصدار الأول/ يونيو ١٩٥١

البريد الإلكتروني: helalmag@yahoo.com

طبع هذا العدد بأخبار باكين

د. محمد مشبال

الهوى المصرى في خيال المغاربة

دار الهلال

إهـــــداء

إلى أول من احتضن هواي المصري
إلى سيد البحراوي وأمينة رشيد

"أعترف أنها «القاهرة» استلبتني دون اتفاق، ونافست "فاسا" التي أحببتها دون استئذان، وقد كنت أضيق بهذه الفاس حينما يشتد القيظ فتتكتم الأنفاس، ولا مفر. أو حينما يقشعر الجسد من زمهرير شتائها ولا أمل في دفء ولا رحمة في نهار أو ليل. و ألجأ إليها، إلى القاهرة، حينما تنجلي سحب داكنة لتسمح لأشعة ذهبية تطل على استحياء فتجلل الحقول والوهاد والأودية، ألتجئ إلى القاهرة لأضعها بين يدي كتابا أو مجلة أو صحيفة تتحدث إلي هادئة هامسة، أو صاخبة هادرة فتفور مني الدماء متحديا، وتلتهب مني العاطفة فألعن الإنجليز وأصرخ مع الجماهير.. وألجأ إليها حينما يدلهم الليل ويأوي كل آو إلى غرفته يلتمس الدفء تحت ركام الأغطية والبطاطين، تحت سراج باهت أناجيها فأقرأ في كتابها، أناجي كتابها وقد بدأوا يفدون إلي.." (القاهرة تبوح بأسرارها، عبد الكريم غلاب في مذكراته في واخر الثلاثينيات، دار الهلال، العدد ٥٩١، مارس ٢٠٠٠، ص٥-٦)

" كان سفره]حماد [إلى القاهرة جزءا من ذلك الحلم المتدثر بغلائل اللغة والسينما والنيل وثورة عبد الناصر وجامعة القاهرة وشخصيات الكتاب والمغنين". (محمد برادة، مثل صيف لن يتكرر، منشورات الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص. ,١٢١)

" وعيت بأني أختص بشيء لا يمتلكه صديقي بنفس القدر من الاحتضان والدفء. إنه يقرأ ما أقرأه من صفحات مشرقية، ونرتاد معا

قسم الصحف والمجلات المحاذي"للمعهد الرسمي" لكن من دون أن يصل به الوجد إلى أن يشم الورق ويميز من خلال الرائحة بين طبعة دار الكتب وطبعة دار الهلال وطبعة دار المعارف وطبعة مكتبة مصر، أو يفرق بين رسوم اللباد أو جمال قطب أو حسين بيكار أو حلمي التوني أو جسور أو سعد عبد الوهاب أو حسن سليمان أو دياب. كما أن المرحوم لم يتعذب من أجل أن يعيد حميدة إلى الصواب، أو يحلم بقضاء ليلة واحدة في أحضان نور والمخاطر تحفنا من كل جانب، أو أن يعيش ما تبقى من حياته مع عايدة في جزيرة نائية خالية من البشر، أو أن ينعم بالصفاء وهدوء *الروح* في خلوة مع *الشيخ الجنيدي*. لقد كان عبد الكريم شرقي الهوى هو الآخر لكن لم يتطلع أبدا إلى كتابة قصة طويلة عن تطوان بإيحاء مصري."(١) محمد أنقار، رواية "المصري". دار الهلال،العدد ٦٥٩، ٢٠٠٣، ص. ١٧-١٨).

"يبدو لي أن المجتمع المصري يعيش في عمقه ضغطا هائلا إضافة إلى ما غذته العادات والأخلاق بمفهومها المحافظ وهي تواجه تحولات اجتماعية سريعة نحو الانفتاح العشوائي. هذه الحالة من الضغط الداخلي قابلة للانفجار في أي لحظة. فالتذمر باد على وجوه المواطنين من عامة الشعب. أما العبارات المعبرة عن هذا الإحساس فكثيرة في الحياة اليومية. مثل قولهم: فينك يا مصر، رايحة فين يا مصر، يا ساتر يا رب. وتعمل الحكومة بشتى الوسائل وخاصة على مستوى الإعلام، على تهدئة الوضع بالإكثار من المشاريع الترفيهية وتوجيه التليفزيون

للتسلية وعزل الناس عن معرفة العالم الخارجي مع إيهامهم بأن الأزمة طبيعية وأنها في الطريق نحو الحل وتقديم صورة غير حقيقية عن مصر تجعلها أحسن البلدان وأرخصها معيشة وأكثرها تقدما وخاصة بالنسبة للعالم العربي. لكن هذا الضغط ينفجر بشكل جزئي يوميا في حياة الناس. فتكثر "الخناقات" والخصامات التي قد تنتهي بمآس[..] لكن في مقابل هذا التذمر يميل الشعب المصري للفكاهة." (يوميات "القاهرة الأخرى"١٩٤٨-١٩٨٦، رشيد يحياوي، ص. ١١١-١١٢، صدر الكتاب فى ١٩٩٧)

مقدمة

تختزن مخيلة الإنسان المغربي صورا غنية عن مصر والمصريين؛ فمنذ القرن الثالث عشر حتى اليوم لم تتوقف الرحلات المغربية إلى هذا البلد(٢) مئات العلماء والطلاب والحجاج والفنانين المغاربة حلّوا بالقاهرة وغيرها من المدن المصرية يطلبون العلم والفصاحة ومنهجية التدريس والسياحة والفن والأدب.منهم من انتهت به الرحلة إلى الاستقرار والذوبان في المجتمع المصري،ومنهم من اختار العودة وتدوين رحلته، ومنهم من اكتفى باستعادة وقائع رحلته في ذهنه أو حكايتها شفويا للمقربين. وإلى جانب هؤلاء فئة من الناس لم يرحلوا إلى مصر، ولكنهم تعرفوها في الكتب والأغاني والأفلام، وهم مع ذلك يستطيعون أن يحدثوك عن هذا البلد كما لو أنهم قضوا فيه فترة من حياتهم.

لا يوجد بلد أو شعب أو ثقافة استطاعت أن تتغلغل في وجدان المغربي وتصوغ وعيه مثلما استطاعت مصر والمصريون والثقافة المصرية. لم يقتصر التأثير على تحريك المشاعر وصناعة البهجة والارتقاء بالذوق، بل بلغ التأثير إلى أقصى مدى له: عندما أصبحت الثقافة المصرية عاملا فاعلا في تشكيل الرغبة الأدبية والفنية والفكرية عند الإنسان المغربي.

في هذا الكتاب نعرض لأربعة أعمال سردية مغربية تمثل أطوارا زمنية مختلفة في العلاقة التاريخية والوجدانية التي ربطت الإنسان المغربي بمصر والثقافة المصرية؛ يمثل كتاب عبد الكريم غلاب " القاهرة تبوح بأسرارها " صورة لهذه العلاقة في فترة الأربعينيات، بينما تمثل محكيات محمد برادة " مثل صيف لن يتكرر " هذه العلاقة في فترة الخمسينيات، وتصور رواية " المصري " لمحمد أنقار فترة الستينيات وما بعدها، في حين تمثل يوميات رشيد يحياوي "القاهرة الأخرى" هذه العلاقة في أواسط الثمانينيات. وتعكس هذه المراحل الزمنية تاريخ العلاقة الثقافية والوجدانية التي ربطت الإنسان المغربي بمصر. كما أن أصحاب هذه الأعمال يمثلون شخصيات متباينة في الرؤية والأسلوب؛ فعبد الكريم غلاب ينتمي إلى المدرسة الكلاسية في السرد الأدبي المغربي، بينما ينتمي محمد برادة ورشيد يحياوي إلى تيار التحديث في الكتابة السردية، أما محمد أنقار فيبدو أنه نحت لنفسه أسلوبا متميزا يستفيد من أساليب السرد الحديثة ويحتفظ في الوقت نفسه بكثير من ملامح السرد الكلاسي الرائع.

ولما كانت رواية " المصري " أقرب هذه الأعمال الثلاثة إلى التخييل الروائي وإلى الصنعة الأدبية، فقد حظيت في هذا الكتاب بالنصيب الأوفر من العناية. فإذا كان عبد الكريم غلاب ومحمد برادة ورشيد يحياوي قد عبروا عن تجاربهم بشكل مباشر في أعمالهم المذكورة، فإن محمد أنقار عبر عن تجربته بشكل روائي خالص، وهو ما

فتح أمامنا سبل التأويل النقدي ومتعة القراءة.

خلاصة القول، لقد أردت في هذا الكتاب أن أستوقف القارئ المغربي إزاء حقيقة تاريخية وثقافية؛ وهي أن الهوى المصري يشكل جزءاً من كيانه الثقافي ومخيلته ووجدانه. وقد آن الأوان لكي يتدبر المثقف المغربي مختلف صيغ التواصل الكائنة والممكنة بين الثقافتين المغربية والمصرية، بعيدا عن أخلاقيات الإقصاء والتعالي واللامبالاة.

ولابد أن أنوه في نهاية هذا التقديم بما أسداه إلي من عون مجموعة من الأساتذة الزملاء والأصدقاء؛ الأستاذ محمد أنقار والأستاذ سيد البحراوي والأستاذ عبد الله المرابط الترغي والأستاذ عبد الواحد التهامي العلمي والشاعر إدريس علوش.

تمهيد

الحلم المشرقي

كان أبي عندما يريد أن يرغّبني في المطالعة وحب الدراسة في طفولتي ومراهقتي يقول لي: "واظب على دروسك حتى تسافر إلى مصركما سافر عمك وأصبح بعد عودته من شخصيات المدينة ".هكذا ارتبطت مصر في ذهني منذ فترة مبكرة من عمري بالثقافة والمكانة الاجتماعية المحترمة، وربما أيضا بالفضاء الساحر الذي تفوق جاذبيته أجمل أمكنة العالم. ومنذ ذلك الزمن وقعت في عشق هذا البلد الذي لم تكن صورته في مخيلتي سوى إيحاءات مغرية صنعتها الأعمال الأدبية والسينمائية المصرية التي أدمنت قراءتها ومشاهدتها في مطلع شبابي. وقد بلغ عشقي بمصر مبلغا لم أقو معه على تحمل ما كانت تردده ألسنة الناس من نعوت تخدش صورتها الناعمة في مخيلتي وتقلل من قدرها المتعاظم في نفسي؛ كنت أشعر بانقباض شديد ووطأة ثقيلة عندما تتناهى إلى سمعي تلك النعوت الجاهزة والأوصاف النمطية التي لا يكف الناس عن إرسالها عن بلد غير بلدهم ومجتمع غير مجتمعهم.في البداية لم يستطع ذهني الفتي أن يستوعب كيف يمكن أن توجد في بلد أنتج أهله كل تلك الصور الأدبية والفنية والثقافية

الساحرة، مظاهر الإباحية والتفسخ الأخلاقي والفقر ومساكن القبور والقذارة وبطالة أصحاب الشواهد العليا وغير هذه من المظاهر السلبية التي لا يتردد بعض الناس عن إطلاقها كلما ورد ذكر مصر.لأجل ذلك حرصت على الاحتفاظ بتلك الصورة الناعمة التي نسجتها مخيلتي عن مصر، وكم تمنيت في قرارة نفسي لو أن تلك الأوصاف كانت ضربا من الافتراء لا صلة له بالواقع الحقيقي لهذا البلد الذي يستوطن بين ضلوعي ناعما وساحرا.لم أستطع أن أدرك حينئذ أنني كنت ضحية وهم رومانسي صنعته ذاتي الغارقة في أحلام المراهقة، كما أنني لم أستطع أيضا أن أدرك أن الأوصاف السلبية المتكاثرة التي تلاحق هذا البلد، ليست سوى صور نمطية تنتجها الشعوب عن بعضها فيما يشبه التنافس والصراع حول الغلبة بصرف النظر عن وجودها الحقيقي أو زيفها.

لقد استطاعت مصر طوال معظم القرن العشرين أن تصبح رائدة الشعوب والبلاد العربية في مجالات السياسة والفكر والفن والثقافة، كما أنها انفتحت منذ فترة مبكرة على الحداثة في ميادين التعليم و الحياة الاجتماعية.وقد جعلها موقعها هذا حلم معظم الشباب العربي المثقف الذي يتطلع إلى مستقبل أفضل ويريد أن يصنع لنفسه ولبلده صورة تشبه الصورة التي صنعها المصريون لأنفسهم ولبلدهم.وقد كنت أحد هؤلاء الذين عاشوا حلم السفر إلى مصر منذ الطفولة مدفوعا برغبة قوية شكّلها افتتاني بالإبداع الثقافي

المصري.وعلى الرغم من أن صورة مصر في ذهني تعرضت في بداية الثمانينات عند التحاقي بالجامعة المغربية، لكثير من وجوه الاهتزاز لأسباب سياسية وثقافية،فإنني لم أتردد في حسم اختيار السفر إلى مصر بدل فرنسا، بينما فضل معظم الطلاب المغاربة السفر إلى هذا البلد الغربي الذي كان يعدهم على المستوى الثقافي بأشياء سيفتقدونها من دون شك في مصر.

والحق أن الثمانينيات شكّلت فترة ازدهار الجامعة المغربية وانفتاحها القوي على المناهج الغربية الحديثة؛ فقد اتجه التصور الأدبي العام في كليات الآداب المغربية وتحديدا في شعبتي الأدب العربي والأدب الفرنسي، نحوَ استثمار المناهج النقدية الحديثة في مجال البحث الأدبي.وكانت هاتان الشعبتان قد أدخلتا في مناهجهما الدراسية مادتين جديدتين سيكون لهما الأثر البالغ في تحديد مستقبل البحث الأدبي في الجامعة المغربية والحقل الأدبي المغربي بشكل عام، وهما " اللسانيات " و" السيميائيات "في هذه الفترة لم يكن البحث الأدبي في الجامعة المصرية مواكبا للتطورات التي حصلت في الجامعات الفرنسية منذ الستينيات والتي استفادت منها الجامعة المغربية بحكم التفاعل القوي الذي جسده مجموعة من الأساتذة والباحثين المغاربة بالثقافة الأدبية الفرنسية.وبينما ظل البحث الأدبي الجامعي في مصر تقليديا يجتر ماضيه غير قادر على تجديد نفسه بحكم انغلاقه على نفسه، كان

الباحثون المغاربة يسابقون الزمن لاسترفاد المناهج النقدية الحديثة والاستفادة منها في إنجاز الأبحاث وصياغة التصورات وإعداد المؤتمرات وإصدار المجلات.

كانت صورة مصر الثقافية في هذه الفترة قد فقدت كثيرا من ملامحها القوية التي شكلتها في أذهان المغاربة؛ فهذا البلد الذي ظل في تاريخه الحديث مقترنا بالصراع العربي الإسرائيلي يوقع معاهدة السلام مع إسرائيل ويعترف بوجودها على خريطة دول الشرق الأوسط مثل غيرها من الدول العربية المجاورة. هذا الموقف السياسي أوجد واقعا ثقافيا جديدا في مصر، حيث اضطر المثقفون المصريون أن يبدوا مواقفهم من المعاهدة التي لاقت رفضا شعبيا عربيا واسعا، وقد أحدثت مواقف بعض المثقفين والفنانين المؤيدة للمعاهدة آثاراً سلبية في اهتزاز صورة مصر السياسية والثقافية.كانت مصر بسياستها الرسمية قد هيأت الأجواء للدخول في عزلة سياسية أبعدتها عن محيطها العربي الذى كانت تجول فيه وتصول من دون استئذان.

في هذه الفترة أيضا كان الفن المصري ممثّلا في الغناء والسينما قد شهد انحسارا وتقلصا في الوجدان المغربي؛ فبعد عمالقة الغناء العربي لم يظهر في ساحة الغناء المصري ما يسد الثغرة الكبيرة التي خلفها رحيل هؤلاء الذين تركوا المجال فسيحا لظهور ألوان من الغناء الاستهلاكي الذي لم ينجح في التسلل إلى وجدان الناس حتى الآن.وعلى الرغم من جهود بعض المغنين المصريين الشباب أمثال محمد

منير وعلي الحجار حينئذ لإعادة الغناء المصري إلى مجده المعهود ووصل الماضي بالحاضر، فإن الظروف العامة لم تسعف محاولاتهم الجادة؛ فقد كان المستمع المغربي قد انصرف إلى الأغنية الغربية التي حققت نجاحات باهرة، وإلى المجموعات الغنائية الشعبية المغربية التي استأثرت باهتمام منقطع النظير. وفي ظل العزلة السياسية والإعلامية التي عاشتها مصر كاد المستمع المغربي يفقد كل صلاته بما كان يجري في ساحة الغناء المصري من مستجدات، وساد الاعتقاد بأن الريادة الغنائية قد انتقلت إلى مناطق عربية أخرى، إلى أن حدث ما حدث مع بداية التسعينيات من انفجار ما سمي ب" الأغنية الشبابية " أو الأغاني المصورة التي انطلقت من مصر لتشمل كل البلاد العربية بما فيها بلدان الخليج العربي، وذلك في أجواء ثقافية وإعلامية جديدة.

ولم تكن السينما أفضل حالا من الغناء؛ فبعد أفلام اللونين الأبيض والأسود الرومانسية الساحرة والواقعية المقنعة، توالى ظهور أفلام بعيدة في مضمونها عن الواقع العربي، كما أنها بدت شديدة التخلف تقنيا وجماليا عما كان يتحقق في السينما العالمية من تطورات خارقة، بل إنها تخلفت حتى عن الجهود السينمائية في الأقطار العربية التي حرصت على إنتاج أفلام تعبر عن ثقافتها في المهرجانات العالمية، مثل الجزائر وتونس والمغرب وفلسطين وسوريا ولبنان.وقد كان الشباب العربي المثقف يرى في هذه الأفلام إنتاجا وطنيا وعربيا يعبر عن همومه وطموحه وذوقه، الأمر الذي افتقده في السينما المصرية التي غرقت في

تناول موضوعات مستهلكة بعيدة عن الحياة الحقيقية للإنسان المصري والعربي،ولم تفلح الجهود الجادة لبعض المخرجين الجدد من أمثال عاطف الطيب وخيري بشارة ورأفت الميهي ومحمد خان ورضوان الكاشف وداوود عبد السيد في تحسين صورة السينما المصرية التي أصبحت تقترن في الأذهان بالخواء الفكري والرداءة الفنية والتقنية. و يبدو أن العاملين في الحقل السينمائي المصري لم يرضوا عن الواقع الذي آلت إليه السينما المصرية، فتفتق تفكيرهم أخيرا لإنقاذ السينما المصرية عن لون من أفلام الحركة و الضحك والغناء فيما سمي أيضا ب" سينما الشباب " مستغلين تدني مستوى الذوق عند عموم المشاهد العربي الذي يرتاد دور السينما. وأصحاب هذا النوع من السينما يتباهون بإنتاجهم و يتبجحون بأن لهم الفضل في إعادة الجمهور المصري إلى قاعات العرض السينمائي بعد أن ظل يعزف عنها لفترة طويلة.

ولم تكن السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن العشرين في مصر، على المستويين الأدبي والفكري، لتشكل حالة شاذة عن حالتي الغناء والسينما؛ فقد عصفت سياسة السادات بأبرز المثقفين المصريين الذين تشتتوا بين المنافي و السجون والتقوقع على الذات، ولم تواصل الجامعة المصرية –خاصة في مجال العلوم الإنسانية – إرسال طلابها إلى الجامعات الغربية للاحتكاك والتفاعل مع مستجدات مناهج التفكير والنقد والتحليل، الأمر الذي ظهرت آثاره السلبية في تراجع البحث

الفكري والأدبي في بلد أنتج أعظم المفكرين والأدباء في الثقافة العربية الحديثة. ويبدو أن مصرلم ترض بتسليم الريادة الفكرية و النقدية للأقطار العربية التي ساعدت ظروفها المختلفة في أن تفرض منافسة حقيقية للثقافة المصرية التي ظلت تراوح مكانها؛ فقد كان ظهور مجلة " فصول " في بداية الثمانينيات تعبيرا عن إرادة مجموعة من المثقفين المتنورين ورغبتهم القوية في استمرار فاعلية مصر في صياغة الثقافة العربية الحديثة. غير أن الوجه المضيء الذي ظهرت به هذه المجلة الجادة في فترة حيوية من تاريخ ثقافتنا الأدبية الحديثة، لم يستطع أن يحجب حقيقة بداية تواري أسماء الباحثين والمفكرين والنقاد المصريين أمام زحف أسماء عربية جديدة واستئثارها باهتمام القارئ العربي أمثال محمد عابد الجابري وعبد الله العروي وطه عبد الرحمن وكمال أبوديب ومحمد مفتاح ومحمد العمري وعبد الفتاح كيليطو وسعيد يقطين وعبد السلام المسدي وعبد الهادي الطرابلسي وحمادي صمود وعبد الله الغذامي وفيصل دراج وغير هؤلاء من الباحثين الذين أصبحوا يشغلون معظم بيبليوغرافيات الأبحاث والدراسات العربية المنشورة منذ بداية الثمانينيات حتى الآن.

عندما قررت السفر للدراسة العليا في مصر في منتصف الثمانينيات كانت صورتها في ذهني مزيجا من هذه الملامح السياسية والفنية والثقافية الباهتة ومن الحنين الذي يصلني بهذا البلد ويلح علي بتلبية النداء القديم بالسفر كما فعل كثير من المغاربة الذين سافروا في

الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات على الأقدام أو في البواخر، وبينهم أفراد من العائلة لا يستطيع ذهني حتى الآن أن يفصل صورتهم المهيبة عن صورة مصر المشرقة في تلك الفترة.

كان هواي المصري أقوى من أن تثنيني أي أسباب أخرى عن تنفيذ قرار السفر إلى مصر مهما رجحت الظروف الثقافية العامة كفة فرنسا التي كنت قد بدأت مراسلة بعض جامعاتها التي استقطبت عشرات الطلاب المغاربة في شتى مجالات العلوم الإنسانية ومنها الأدب العربي.كانت فرنسا في هذه الفترة تعيش نشوة إنجازات منظريها ونقادها في البنيوية والسيميائيات، ولم يعد النقد العربي الوافد من المشرق، القائم في معظمه على مبادئ النقد الأنجلوسكسوني مع ريتشاردز وإدوين موير وبيرسي ليبوك وداي لويس و ت.س. إليوت وغيرهم، يمتلك القدرة على الاستجابة لطموح الباحثين المغاربة الشباب المتطلعين إلى آفاق جديدة في ميدان النقد والتحليل.كانت أسماء رولان بارت وغريماس وتودوروف وجيرار جينيت ولوسيان جولدمان تدوّي في أرجاء الجامعات المغربية وتجذب الطلاب برنينها وقوة أفكارها. وكان الطلاب المتميزون يتباهون بتطبيق المناهج البنيوية والبنيوية التكوينية والسيمائية في أبحاثهم لنيل الإجازة. وأتذكر أن كتاب صلاح فضل " البنائية في النقد الأدبي " قد بلغ ثمن النسخة الواحدة منه في المغرب أكثر من مئة درهم بينما كان يباع في الفترة نفسها في ميدان العتبة

بمصر بجنيه واحد.

لقد بدا وكأن حمى المناهج أصابت كل من في الجامعة المغربية من أساتذة وباحثين وطلاب؛ فلا تكاد تجد كتابا نقديا صدر في هذه الفترة لا يتوسل بأحد هذه المناهج التي فرضت سلطتها العلمية على كل مثقف لا يرغب في أن يصنف في فئة التقليديين. كانت الأجواء الثقافية العامة في المغرب تفرض على الباحثين في الحقل الأدبي ضرورة الانتساب إلى منهج من المناهج النقدية المعاصرة حتى لا تهمل أبحاثهم أو تنعت بأسوأ النعوت. ولأجل ذلك كنت مثل غيري من الطلاب المغاربة أحب أن أنتفع بهذه المناهج، فلا أتردد في قراءة ما كان رائجا في ذلك الوقت من كتابات رولان بارت وجيرارجينيت وتودوروف والشكلانيين الروس. وقد واكبت مجلة آفاق التي كان يصدرها اتحاد كتاب المغرب، هذه الفورة المنهجية التي حدثت في الجامعة المغربية، كما أن الصحافة ممثلة في ملحقي جريدة العلم وجريدة الاتحاد الاشتراكي، فتحت أبوابها لجيل جديد من الباحثين المغاربة الذين ملئوا صفحاتها بمقالات تعرّف بالمناهج أو تطبقها على أعمال أدبية عربية ومغربية.

كان انتقالي من الدراسة الثانوية إلى الدراسة الجامعية، انتقالا من الثقافة المصرية إلى الثقافة المغربية. كنت في أثناء الدراسة الثانوية قد أدمنت قراءة طه حسين وعباس محمود العقاد ونجيب محفوظ ومحمود تيمور والمازني والرافعي والمنفلوطي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وشوقي ضيف وغالي شكري وغيرهم من الكتاب

المصريين والمشارقة الذين تملأ كتبهم رفوف المكتبات العامة والخاصة، والذين يتميز أسلوبهم بالقدرة على النفاذ إلى العقول بسلاسة لافتة. مثّل انتقالي إلى مدرجات الجامعة إذن انتقالا إلى فضاء أرحب حيث الاحتكاك بطلاب من مدن مغربية مختلفة وانتماءات حزبية وسياسية متعددة وتجارب ثقافية متباينة. في هذه المرحلة اضطررت أن أطوي قراءاتي القديمة بحثا عن مصادر جديدة أتزود منها بزاد أستطيع به أن أتواصل مع جيل من الطلاب الشباب المتطلعين إلى ثقافة يمتزج فيها الإيديولوجي بالحداثي وكانت مجلة أفاق تنشر مقالات نقدية عن الشعر المغربي والرواية المغربية، وأعترف أنني وجدت في البداية صعوبة في فهم لغة هذه الدراسات المختلفة في تراكيبها ومفرداتها عن اللغة البيانية المشرقية التي نشأت عليها، وكنت أعاتب نفسي وأرثي حالي المتخلفة عن لغة الحداثة التي يتقنها هؤلاء الكتاب الذين تجاوزوا بمسافات بعيدة لغات طه حسين وغالي شكري و شكري عياد وشوقي ضيف. وكم حاولت أن أمسخ رصيدي اللغوي المصري وأحاكي لغات النقاد المغاربة التي تفرض علي سلطتها الثقافية وتتحداني أن آتي بمثلها. ولم أدرك في ذلك الوقت أن اللغة النقدية التي اصطدمت بها في مقالات عديد من النقاد المغاربة كانت تعاني العجمة والركاكة وتكلف التعبير المستحدث.

لم تدم صدمتي بهذه اللغة طويلا حتى وجدتني أسترد ذاتي عندما قرأت لأول مرة أحد أعداد مجلة فصول القاهرية التي جاءت لتلبي طموحي ورغبتي الجديدة وتتجاوب مع حنيني إلى ثقافة الرواد وتطلعي

إلى هذه الثقافة النقدية الرائجة اليوم.لقد عبّرت هذه المجلة بدراساتها النقدية لكتاب من مختلف الأقطار العربية وبندوات أعدادها، بوضوح عن مرحلة الثمانينيات، وسأكتشف فيما بعد أنها كانت تعبر عن أصداء الجامعة المغربية أكثر مما تعبر عن الواقع الثقافي في الجامعة المصرية التي كانت تعاني تراجعا رهيبا في مستوى أبحاثها في المجالات الأدبية والفكرية واللغوية.

لقد شكلت مجلة فصول أحد الروافد الهامة في تكويني النقدي الذي كنت أعززه بقراءات في النقد الشكلاني والبنيوي المكتوب باللغة الفرنسية أو المترجم. غير أن صلتي بالنقد الأدبي المصري لم تنقطع؛ فقد حرصت على قراءة أعمال نقدية هامة لجابر عصفور وعبد المنعم تليمة وشكري عياد. وقد أتاح لي هذا التكوين النقدي المتنوع والمتوازن بين الاجتهادات النقدية الوافدة من الشرق وبين ما كان يروج في الحقل الثقافي المغربي من أفكار ألا أندفع بحماس مفرط في غمرة المناهج النقدية؛ ومما كان يستوقفني في ممارسات النقد المغربي القائم على المناهج النقدية الحديثة هو جنوحه لاستعراض النظريات على حساب الأعمال الأدبية المنقودة، وكثيرا ما كان العمل الأدبي السقيم عندما يقارب بأحد هذه المناهج النقدية يكتسب قوة ترفعه من الحضيض إلى العلياء. وقد تبين لي هذا الأمر عمليا عندما قدمت لنيل الإجازة في الأدب العربي بحثا طبقت فيه المنهج البنيوي على رواية مغربية ضعيفة، حيث اكتشفت في وقت مبكر أن المنهج الحقيقي الذي يسعف الباحث

والناقد في تفسيره للأعمال الأدبية وتقييمها هو رصيده من القراءات الأدبية والفكرية وتجاربه في الحياة. وأما المناهج فهي أدوات تنظم التفكير وتسعف في البناء ولكنها لا تفتي في قيمة عمل أدبي ولا تملك الحلول السحرية.

عندما تخرجت فى الجامعة المغربية كنت مقتنعا بأن الحركة النقدية في المغرب على الرغم من حيويتها ونشاطها وقدرتها على العطاء في المستقبل القريب، فإنها تعاني خللا لعل أبرزه الإفراط في الاندفاع غير المدروس نحو المناهج النقدية الغربية في واقعنا الثقافي، وأن هذا الاندفاع لا يمكن أن ينتج خطابا نقديا قادرا على الاستمرار و التواصل مع عموم قراء الأدب. ولأجل ذلك كنت دائم التفكير في الوسائل الناجعة التي ينبغي اتخاذها لصياغة شخصيتنا النقدية والفكرية التي تمنحنا القدرة على إثبات وجودنا الثقافي في العالم المعاصروبينما عكفت الثقافة النقدية المغربية على نقل ما اطلعت عليه من مناهج وتصورات ومفهومات تعاقب ظهورها في الحقل الأدبي المغربي بوتيرة متسارعة جدا، كانت الثقافة النقدية المصرية تقبل على هذه المناهج بصيغة مختلفة أقرب إلى التمثل والاستيعاب والانتقاء؛ ولأجل ذلك كنت أجد متعة في قراءة كتابات جابر عصفور وشكري عياد ونبيلة إبراهيم وكتاب آخرين اكتشفتهم لأول مرة في مجلة فصول. لقد شعرت أنني أقرب إلى هؤلاء مني إلى النقاد المغاربة.

هكذا وجدت الطريق إلى كلية الآداب بجامعة القاهرةلم تكن هذه

الكلية في أواسط الثمانينيات تلك الكلية التي احتضنت أعظم أساتذة الأدب في الوطن العربي وعلى رأسهم طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وشكري عياد وعبد العزيز الأهواني، على نحو ما احتضنت أنجب الطلاب في هذا الوطن و على رأسهم عبد الله الطيب و سهير القلماوي ومحمود شاكر ومحمد بن تاويت وعبد الكريم غلاب ومحمد برادة وإبراهيم السولامي وغيرهم من الأسماء. كانت كلية الآداب تعاني هجرة مجموعة من أساتذتها النجباء إلى دول الخليج العربي، وتعاني فقرا واضحا في عدد طلاب الدراسات العليا الذين جاء معظمهم من الدول العربية الأخرى، ومن كان منهم مصريا لم يكن مؤهلا على نحو جيد لمتابعة دراسته العليا. كان قسم الدراسات العليا -فيما يبدو- ينتعش بحضور الطلاب القادمين من البلاد العربية. وكنا في موسم ١٩٨٤-١٩٨٥ مجموعة من الطلاب المغاربة والجزائريين وقلة قليلة من الطلاب المصريين وطالبة سعودية. وكنا نحن المغاربة أجدر هؤلاء جميعا بالدراسة العليا. وعندها أدركت أن الحياة العلمية النشيطة التي كانت تموج بها الجامعات المغربية في هذه الفترة كان لها الأثر الإيجابي في تكوين جيل من الباحثين المغاربة استطاعوا فيما بعد أن يشغلوا الساحة النقدية العربية و يملئوها بدراساتهم ومؤلفاتهم المتميزة.

شكّلت الثمانينيات بالنسبة إلى الجامعة المغربية قمة نضجها وحيويتها؛ فمعظم أساتذتها منشغلون بتحضير رسائلهم وأطاريحهم، وكان يوم المناقشة امتحانا حقيقيا يحسب له الباحث ألف حساب. أما

الطلاب فكان معظمهم متحفزا للدراسة؛ هناك أكثر من حل أمام الطالب المجاز لاختيار مستقبله، إما أن يتابع دراسته بالخارج، أو يجري مباراة للالتحاق بالتعليم الإعدادي والثانوي، أو يلتحق بمركز المعلمين، أو بالخدمة المدنية.لم يكن شبح البطالة قد أطل بعدُ برأسه المرعبة كما سيحدث ابتداء من التسعينيات، وكم فكرت في أثناء إقامتي في مصر لو أن المسؤولين في بلدنا درسوا تاريخ الواقع المصري الحديث دراسة فاحصة، لاستطاعوا أن يتجنبوا مشكلات كثيْرة اجتماعية وثقافية واقتصادية وعمرانية حدثت في مصر قبل أن تنتقل إلى المغرب بسنوات طوال. هل فكر المسؤولون عندما أقدموا على خلق جامعات في عموم التراب الوطني أنهم بعد سنوات قليلة سيواجهون كارثة اجتماعية اسمها " الدكاترة المعطلون "؛ هذه الكارثة التي عصفت بتلك الروح العلمية المتوثبة التي كنت أجدها في عيون طلاب الثمانينيات وأراها قد انطفأت في عيون طلاب اليوم؟.

عندما حللت بالقاهرة ودخلت جامعتها العريقة وتواصلت مع طلابها وأساتذتها أدركت المسافة الزمنية التي تفصل الجامعة المصرية عن الجامعة المغربية؛ فبينما كانت تعيش هذه أزهى فتراتها وتُعدّ طلابها لمستقبل باسم، كانت تلك قد عاشت مجدها منذ خمسين عاما، وهاهي الآن متورطة في مشكلات حقيقية لا تتعلق ببطالة الخريجين في المقام الأول، ولكن بمستقبل العلوم الإنسانية في ظل غياب اهتمام رسمي وشعبي حقيقي بدور هذه العلوم في حياة الإنسان وفي غياب حرية

الفكر أيضا. فالطلاب الملتحقون بكلية الآداب في السنوات الأخيرة ليسوا أفضل ممن تنجبهم مدارس أي بلد عربي.إن المجتمع برمته يعد أبناءه لمستقبل مادي مريح، وهو يرى في مجالات العلوم الإنسانية مجرد تزجية للوقت. وهنا أتذكر أنني في طور التعليم الإعدادي عندما كنت أتهيأ لملء مطبوع الاختيار بين التخصصين العلمي والأدبي وكنت مشغوفا بالكتابة والإنشاء، اتصل بي أحد أصدقاء والدي وهو موظف بإدارة المدرسة ونصحني بألا أختار التوجه الأدبي، لأنه حسب تعبيره لن يتيح لي فرص عمل غير التدريس الذي كان ضائقا به فيما يبدو. لا أنكر أن نصيحة الرجل قد خدشت نعومة شغفي بالأدب وأشعرتني بدونية الاختيار الذي أقبلت عليه. غير أنه من حسن الحظ كان تعلقي بطه حسين ونجيب محفوظ وزمرة الأدباء المصريين أقوى من أن تجعلني نصيحة الأستاذ الموظف أعدل عن اختياري.

كانت فترة السبعينيات بالمغرب لا تزال تعيش على رصيد الشغف بالأدب الذي ورثته عن فترة الستينيات وما شهدته من اتصال وثيق بالثقافة المصرية في أوج ازدهارها. ولأجل ذلك كان كثير من الطلاب يحرصون على تحقيق ميولهم بغض النظر عما يراه المجتمع ويحدده من معايير. لكن بعد هذه الفترة أصبح أمر الاختيار موكولا بشكل تام إلى المجتمع وحاجاته المادية. وأصبح لدينا وضع واضح: الجميع يصارع لتوجيه أبنائه وإعداده للدراسة في الشُّعَب العلمية حتى وإن لم يحوزوا التأهيل العلمي اللازم. قد نقول هذا أمر طبيعي في السياق العالمي وفي

سياق ارتباط الشعب العلمية و التقنية و الاقتصادية و القانونية بسوق العمل، لكن ما ليس طبيعيا هو الا يفسح المجتمع لظهور أفراد موهوبين يتوجهون إلى الشعب الإنسانية، كما كان يحدث في الماضي القريب الذي أنجب لنا عمالقة الفكر العربي الحديث. إننا مهددون في العالم العربي بألا نجد في المستقبل القريب نقادا ومفكرين وأدباء وفنانين قادرين على صنع الثقافة العربية المعاصرة.

لقد كان حظي وافرا عندما حللت بكلية الآداب بجامعة القاهرة والتقيت بأساتذة رأيت فيهم ملامح الأساتذة الكبار الذين دوت أصواتهم في جنبات هذه الكلية في بدايتها المشرقة. فعلى الرغم من الوضع العلمي غير المناسب الذي كانت تعيشه هذه الكلية بالقياس إلى مجدها العلمي القديم، إلا أن المرء لا يمكنه فإن يشعر أن ثمة تقاليد علمية وأخلاقية لا تتهيأ سوى في الجامعات العريقة.كانت جامعة القاهرة بمبانيها ومرافقها ومساحتها وموقعها وأعداد طلابها وموظفيها أشبه بمدينة صغيرة تضج بالحركة التي لا تتوقف طوال النهار وفي جميع فصول السنة. وأتذكر أن أستاذي عبد المنعم تليمة الذي سيشرف على بحثي لنيل الماجستير اتفق معي في إحدى المرات أن ألتقي به في الكلية في منتصف شهر أغسطس في الساعة الواحدة ظهرا، وحضر في الموعد المضبوط وكأن الاتفاق جرى بيننا في الأمس وليس قبل ثلاثة شهور. كان هذا الوقت بالنسبة إلى طالب مغربي لم يعهد هذه الحركة الدائبة في جامعات بلده، أمرا مستغربا. تساءلت ألم يكن أنفع لهذا

الأستاذ الكبير أن ينعم في هذه اللحظة برمال أحد شواطئ البحر الأبيض المتوسط أو البحر الأحمر؟ أم أن الرجل كان ينوء بهموم أكبر من أن تفسح له مجالا للتفكير في استرخاء لذيذ. تخيلته في تلك اللحظة مخلوقا أوجده الله لخدمة غيره؛ كان في حوالي الستين من عمره، طويل القامة، ذا ملامح جادة،كثير التأمل وهو يدخن السيجارة تلو الأخرى ويرشف من كأس القهوة، يصغي إلى المتحدثين بعناية فائقة، ولا يتوانى مع هذا عن الابتسام و إرسال ضحكة مدوية عندما يدعو الموقف إلى ذلك. وكان مقلا في الكلام كما كان مقلا في الكتابة. وكما أن كلامه من الضرب الموجز المفيد، فإن كتاباته من الضرب القليل المؤثر. قرأت له في المرحلة الجامعية بالمغرب كتاب: "مقدمة في نظرية الأدب "، ثم قرأت له كتابا في مصر بعنوان :" مداخل إلى علم الجمال الأدبي "، ومقالات نادرة متفرقة في مجلات غير منتشرة على نطاق واسع. وفي السنوات القليلة الماضية عرفت أنه نشر النص الأصلي لكتاب طه حسين " في الشعر الجاهلي " صدّره بمقدمة مطولة في أربعين صفحة، وقد عنونه ب" طه حسين: مائة عام من النهوض". كما أن تجربته في تدريس اللغة العربية في جامعات اليابان باعتباره أستاذا زائرا لمدة عشر سنوات أثمرت مجموعة من التأملات في المجتمع قدمها للتلفزيون الياباني من خلال برنامج أسبوعي باسم "اليابان بعيون أجنبية"، وذلك في شكل أحاديث لا يقل عددها عن المائة (٣) . ولعل هذه الأحاديث هي التي شكّلت مادة كتابه في أدب الرحلات " تخليص البيان في تلخيص

اليابان".

في أول لقاء له بنا نحن الطلاب المغاربة، طلب منا أن نعرّفه بالأساتذة الذين تتلمذنا عليهم في الجامعة المغربية. حرصنا على أن نذكر أسماء أساتذة يلقون صدى لديه. وبعد ذلك طالبنا بأن نعد في الأسبوع القادم عروضا مختصرة حول فصل من كتاب شكري عياد يتحدث فيه عن علاقة الأسلوبية بالبلاغة العربية. أحضر كل واحد منا ورقته وبدأنا نقرأ الواحد تلو الآخر ما أعددناه. كان واقفا يصغي بتركيز إلى الطلاب وهم يتلون ما صاغوه إلى أن أشار بيده إلى أن نتوقف عن الاستمرار في قراءة العروض، وكان الطالب الذي استوقفه سوسيا معروفا بيننا بأسلوبه البياني. قال الأستاذ معقبا: "يبدو أن لهجة القاهرة أفصح بكثير من لهجة المغرب ". كنا نعرف أن المصريين أفصح من المغاربة؛ نعرف ذلك من خطب أئمة المساجد و الوعاظ والسياسيين و الأساتذة في المحاضرات. ولكن ما علاقة اللهجة باللغة العربية ؟ ألا يقول بعض فنانينا المغاربة الذين يشكون من كساد بضاعتهم الفنية في الوطن العربي، أن لهجة المغرب أفصح من اللهجة المصرية التي حالفها الحظ في الانتشار المبكر بسبب الغناء و السينما؟.

لم يقصد الأستاذ الكبير باللهجة مستواها المعجمي ولا بالفصاحة الألفاظ العربية الخالصة؛ ففي كل لهجة كم هائل من الألفاظ الدخيلة، تجد ذلك في اللهجات العربية جميعها، ولكنه قصد بالفصاحة الأداء والنطق؛ فلهجتنا المغربية قليلة الحركات، تميل إلى التسكين؛

فليس المشكل في أن المصري يقول " خش " بدل " أدخل "، ولكن الأهم أنه عندما ينطق باللفظ فإنه يحرص على التحريك والمد، بينما يعمد المتكلم المغربي الذي يستعمل كلمة عربية خالصة إلى تحريفها عندما ينطق بثلاث سكنات: " دْخْلْ " في حين يقول المصري:" أُدْخُل ". هذه العادات النطقية السائدة في لهجتنا المغربية تنتقل معنا ونحن نتكلم العربية، فتأتي عربيتنا الصحيحة نحويا والقوية معجما فاقدة للفصاحة وللوضوح والتواصل.

أشعرتني ملاحظة الأستاذ الكبير على طريقة أداء المغاربة للغة العربية، بضرورة العمل على تحسين نطقي. والحق أنني لاحظت أنه من الأساتذة المصريين القلائل الذين يحاضرون بعربية فصيحة تجنح إلى البيان؛ فلا تكاد تختلف لغة أحاديثه في رصانتها وانتقاء ألفاظها عن لغة الكتابة. ولقد أعجبت بطريقة حديثه، وربما سعيت إلى أن أحاكيها وأتمرن عليها حتى أصبح فصيحا مثله أو مثل غيره من المصريين الذين يستأثرون في محاضراتهم بالمستمعين. وفيما بعد سيقول لي أحد زملائي عندما شاهد الأستاذ عبد المنعم تليمة في إحدى القنوات الفضائية: الآن عرفت أستاذك في الأداء.

وعلى الرغم من ملاحظة الأستاذ تليمة الصحيحة التي وجهها لنا، فإنه كان يشعر بجدية الطلبة المغاربة الذين يحضرون جلساته في السنة التمهيدية للدراسات العليا؛ فما نكاد ندخل إلى مكتبه حتى يرفع صوته مهللا: " المغاربة قادمون ". لم أفكر حينئذ في مغزى هذه العبارة

التي فسرتها مثل غيري بأنها تعبير عن سرور الأستاذ بجدية طلبته وحرصهم على المعرفة. ولعله كان يقصد بها أيضا أمرا آخر، وهو أن الدراسات الأدبية و الفكرية ستؤول عما قريب إلى المغاربة بعد أن تراجع مستوى الطلاب والأساتذة المصريين، وأتذكر أنني عندما كنت أتأهب لمناقشة رسالتي، كان يجلس إلى جانبه أحد زملائه من الأساتذة المغمورين، فالتفت إليه قائلا في مزاح لا يخلو من سخرية مبطنة: "هل تقبل مناقشة رسالة الطالب المغربي؟" وكان يشير إلي. لقد قبل الرجل سخرية الأستاذ الكبير بكل تواضع و اعتراف. والحق أن قسم اللغة العربية و آدابها بتاريخه العريق كان قد رسّخ تقاليد البحث العلمي الجاد؛ فالكلمة العليا فيه للأساتذة الذين يسهمون في تطوير البحث وتنميته.

كنت أحيانا أزوره في بيته بالدقي، الذي قد يتحول في أي وقت إلى صالون ثقافي لمناقشة شتى القضايا. و في إحدى المرات فوجئت بوجود الشمع الأحمر على باب البيت. كانت تلك أول مرة في حياتي أرى فيها بيتا مشمعا. علمت بعد ذلك أنه اعتقل. لم أعرف السبب، ولم أحاول أن أسأل؛ كنا نحن الطلبة المغاربة نتحاشى الخوض في الأمور السياسية. نشعر بأننا مراقبون، ونخشى أن يتم ترحيلنا في أي وقت.كانت الأجواء السياسية في تلك الفترة متوترة؛ فالبلاد تعيش حالة الطوارئ بعد قتل السادات، وعنف الحركات الإسلامية في تصاعد متزايد. وما كنت أعلمه عن أستاذي هو أنه يساري يصدر عن

الإيديولوجية الماركسية في تنظيراته النقدية، ولكني لم أعلم شيئا ذا بال عن نشاطاته السياسية التي كانت وراء اعتقاله. ولم أعلم إلا فيما بعد، في حوار أجري معه، ملابسات ذلك الاعتقال الذي حدث في ١٢- ١٢- ١٩٨٦.

لم تكن هذه المرة الأولى التي اعتقل فيها الأستاذ عبد المنعم تليمة؛ فقد اعتقلته السلطات في عهد السادات بحجة العثور في بيته على كتب الماركسية.

أتذكر أنني عندما قرأت في سنوات الدراسة الجامعية كتابه "مقدمة في نظرية الأدب" وهو أحد أهم المراجع في النقد الأدبي الماركسي العربي، تخيلت صاحبه شخصا متعصبا لإيديولوجيته، لا يقبل الاختلاف، عدوا لدودا لأي فكر ديني. وعندما رأيته بعد ذلك بسنوات في مكتبه بكلية الآداب بجامعة القاهرة يستقبل طلابا إسلاميين ويشرف على أبحاثهم في تفسير القرآن الكريم، وحضرت جلساته التي يستشهد فيها بأحاديث نبوية ويذكر باحثين إسلاميين مرموقين بكل خير، أدركت أنني كنت أقيس الأستاذ الكبير على التلامذة الصغار من الماركسيين الذين احتشدت بهم الجامعة المغربية في بداية الثمانينيات. ولم أدرك وقتئذ أن الأستاذ في الواقع هو أحد تلامذة طه حسين الذي يستند إلى قاعدة تراثية عربية وإسلامية ويونانية صلبة، وكان إلى جانب ذلك مهموما بالديموقراطية وبمشكلات الفقراء. يقول عن علاقته بطه حسين :" أعتبر نفسي ثمرة من ثمراته التي لا تعد ولا تنقضي في

التاريخ الوطني و القومي و الإنساني رحمه الله."(٤)

لعله من الأخطاء التي ينزلق إليها المرء في تقييمه للشخصيات الأدبية والفكرية الحديثة في مصر، ألا يتم ربط فكرها بمسار الثقافة العربية واتجاهاتها التي تبلورت في عصر النهضة وما ترتب عليه من انعكاسات ونتائج. وأخال أن ربط التفكير النقدي عند عبد المنعم تليمة بالماركسية لا يختلف في شيء عن الربط الذي يجريه رجل المباحث الذي لا يهمه من العلم والمعرفة إلا ما يخدم به مصالح السلطة التي يمثلها. إن الأستاذ الكبير "الذي يشاء بعضنا أن يصنفه في زمرة الماركسيين على سبيل الاحتفاء والتقدير أحيانا، وعلى سبيل الاستغلال والترهيب السياسي أحيانا أخرى، يعلن أنه جزء من تلميذة طه حسين الأستاذة سهير القلماوي التي كلما حضرت إلى قسم اللغة العربية بالجامعة، أطفأ سيجارته بسرعة خاطفة وهبّ واقفا بقامته المهيبة وشعره الأشيب، ويهب معه جميع من في القاعة إلى تحية الأستاذة الجليلة. فلا عجب إذن أن نجده يتحدث عنها بهذه الكلمات المؤثرة وكأنه يريد أن يشير إلينا جميعا إلى أن نلتفت إلى السياق الصحيح الذي ينبغي أن نضع فيه رحلته العلمية والإنسانية، يقول: "ومن الثمار اليانعة التي تعهدها الدكتور طه تلميذته البارة المرحومة سهير القلماوي التي رأست قسم اللغة العربية، وكان لي الشرف أن تشرف على رسالتي للدكتوراه، وأذكر أنه يوم أن رقتني وجدتها تبكي وقالت: "أنا عشت يا عبد المنعم لحد ما رقيتك أستاذ" فقلت لها: "رقاني طه حسين لأستاذ مساعد وأنت

رقيتني لأستاذ فأنت جزء منه وأنا جزء منك"(٥) .

مثَّل الأستاذ عبد المنعم تليمة صورة حية لنموذج الأستاذ المصري الذي ارتسم في ذهني عندما كنت فتى مشغوفا بقراءة الثقافة المصرية. والحق أنه لم تتح لي فسحة كافية من الوقت للاحتكاك الواسع به، ولكن في الحيز الضيق من الزمن الذي أتيح لي أن ألتقي به، كنت أراه إنسانا مهموما بقضايا أكبر من مجرد "لغة الشعر" و"علم الأساليب" و"المناهج النقدية" وغيرها من القضايا الجزئية التي فتنتني في ذلك الوقت الذي انشغلت فيه بإعداد رسالتي عن " نظرية ابن جني في لغة الشعر". كان الرجل قد عاد لتوه من رحلة اليابان التي استغرقت عشر سنوات، ولا شك في أن الرحلة قد تركت آثارها الواضحة على تفكيره وكتاباته التي أصبحت حول حوار الحضارات والثقافات والأديان والقوميات. لأجل ذلك كنت أشعر أن الأستاذ الكبير يترك لي الحرية التامة في صياغة موضوعي، ولكنه حرص على مراقبتي من بعيد وأفسح لي مجالا للتعرف إلى أساتذة آخرين بالقسم يثق في مقدرتهم العلمية ويسمح لهم بتوجيهي.

هكذا أفسح لي المجال لأتعرف إلى أستاذ شاب نحيل الجسم أسمر اللون، لم يكن في تلك السنة من بين أساتذة الدراسات العليا، علمت أنه سيد البحراوي وأنه ناقش منذ فترة قريبة رسالة الدكتوراه التي أثارت جدلا حول بنية الإيقاع في الشعر المعاصر. كان نظام تسجيل موضوعات رسائل الماجستير يتطلب عرض التقرير على

مجموعة من أساتذة قسم اللغة العربية للموافقة عليه، وكان سيد البحراوي أحد هؤلاء الأساتذة الذين عرضت عليهم تقريري، يعرف المغرب، زاره في ندوة مكناس عن القصة القصيرة. أبدى اهتماما ملحوظا بموضوعي المقترح، وكان لملاحظاته الدقيقة الأثر البالغ في طريقة تفكيري. شعرت منذ تلك اللحظة أن الأستاذ سيّد ينتمي إلى مدرسة نقدية عربية مختلفة عن المدرسة النقدية المغربية؛ مدرسة تسعى إلى أن تجتهد في صياغة خطابها النقدي المنسجم مع مواقف أصحابها الإيديولوجية وتصوراتها المعرفية المرتكزة على التعامل مع المناهج باعتبارها وسائل للبحث وليست غايات في حد ذاتها. لأجل ذلك لم تنطلق معظم أبحاث هذه "المدرسة النقدية" من المناهج مباشرة، أو ترفع شعاراتها كما حدث في الدراسات النقدية المغربية المبكرة في بداية الثمانينات. هذا أول درس نقدي تعلمته من تجربتي العلمية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، ويرجع الفضل الأكبر في ذلك إلى هذا الأستاذ الشاب الذي غمرني بمحبته وعطفه وقسوته العلمية أحيانا. ولقد حرصت على حضور صالونه الثقافي الذي كان يقيمه مع زوجته الدكتورة أمينة رشيد كل يوم ثلاثاء. شعرت بعد مناقشتي لرسالة الماجستير أنهما يريدان مني الاستمرار بالقاهرة حتى حصولي على الدكتوراه. وقد لمست هذه العناية الكبيرة عندما حضر أحد الصحفيين بجريدة الشرق الأوسط في يوم المناقشة وأجرى حوارا معي حول موضوع الرسالة نشره بعد ذلك مرفوقا بصورة لي مع أعضاء لجنة

المناقشة. هذه أول مرة أرى فيها صورتي في صحيفة عربية. ربما كان أمرا غير مألوف بالنسبة إلي، ولكنه أمر طبيعي بالنسبة إلى جامعة عريقة تتبنى الطلاب والباحثين وتشجعهم. وأتذكر أنني اندهشت كثيرا عندما طلبت مني الدكتورة أمينة رشيد تسجيل اسمي في لائحة المتدخلين في الجلسات الشهرية التي تقيمها الكلية بقاعة الأستاذ المرحوم عبد العزيز الأهواني، بمشاركة أساتذة أجلاء. لقد شعرت بأن هؤلاء الأساتذة يضفون علي قيمة أكبر من أن يستطيع إحساسي الغض تحملها. ولكن الأمر بالنسبة إليهم ذو حسابات أخرى، ربما كانت تغيب عن كثير من أساتذة جامعاتنا المغربية الفتية. وهنا لا يمكنني أن أنسى تلك الدموع الساخنة التي ذرفها أستاذنا المغربي الجليل المرحوم الدكتور أحمد الإدريسي عندما أثنت لجنة المناقشة على أطروحته ولم تشر ولو إلى خطأ واحد في الرسالة؛ قال له بعضهم :" إننا لا نناقش اليوم باحثا عاديا بل نكرم أستاذا كبيرا". عندئذ قلت في نفسي: لقد وجد الأستاذ الإدريسي هنا ما شعر بافتقاده في الجامعة المغربية. لعله كان يرى في نفسه أستاذا كبيرا يستحق التقدير، وربما شعر أن أجواء الجامعة المغربية المشحونة لن تحتفي بعمله وتوليه الأهمية الجديرة به، فاختار أن يقدم جهده في بلد ودّع المشاحنات والمعارك والضغائن منذ زمن بعيد، فكان له –و الله أعلم – ما أراد.

كانت إقامة الأستاذ أحمد الإدريسي بالقاهرة، مناسبة تعرفت فيها إلى عالم مغربي جدير بالاحترام. حاولت أن أستفيد منه في

موضوع رسالتي، وكانت تدخلاته في مناقشاتنا المباشرة أو عبر الهاتف، في منتهى الدقة والعمق. وكثيرا ما خشيت أن تعصف بما حرصت على بلورته طوال الأسابيع و الشهور. ولكنه لحسن الحظ كان يشفق علي ويشجعني. وما زلت حتى الآن أتذكر -رحمه الله – ملحه وطرائفه التي كانت تخفف علينا أجواء التحصيل العلمي بعيدا عن دفء الأسرة.كما أنه كان يمثل بالنسبة إلي صورة عن حاضر الثقافة النقدية واللسانية المغربية في مصر. فأطروحته حول إعادة صياغة نموذج السكاكي اللساني بالاستفادة من التداوليات، عكست طبيعة الحياة العلمية بالجامعة المغربية التي كنا نخشى أن نفتقدها هنا فنتخلف عن ركبها المتنامي.وأتذكر أنه على الرغم من ثقته بنفسه والاعتداد بزاده العلمي الرصين، فإنه كان يشعر بأن في مصر أساتذة على درجة عالية من الكفاءة و التقدير؛ ففي إحدى المرات وجدته يتصفح بإعجاب شديد كتاب الدكتور جابر عصفور: "الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي"، ويقول: ما أروع الطريقة التي يصوغ بها هذا الرجل أفكاره!.

والحق أن جابر عصفور علامة نقدية بارزة في الثقافة العربية الحديثة بمصر في خلال السبعينيات والثمانينيات؛ فكتاباته النقدية حول التراث النقدي القديم والنقد الحديث عند طه حسين، تمثل في تقديري خصوصية نموذج الخطاب النقدي الذي تبلور في الجامعة المصرية في تلك السنوات، والتي نجد جذورها في كتابات شكري عياد وامتداداتها في الكتابات المبكرة للدكتور نصر أبي زيد و كتاب الأستاذة المرحومة

الدكتورة ألفت كمال الروبي: "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" وكتاب الأستاذ الشاب الدكتور نعمان القاضي:"اللفظ و المعنى: بين الأيديولوجيا و التأسيس المعرفي للعلم".

كان جابر عصفور في خلال إقامتي بالقاهرة قد سافر للتدريس بالجامعة الكويتية. و قد أثر غيابه في مستوى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة. وأتذكر كلمات التحسر لهذا الغياب على لسان الأستاذ المرحوم الدكتور عبد المحسن طه بدر المعروف بانتمائه الوطني ومواقفه الإنسانية المنحازة إلى أبناء الشعب الفقراء. قال لنا في إحدى محاضراته: لقد سرقوا منا أنجب أساتذتنا. كان الأستاذ عبد المحسن فيما يبدو ضد هجرة الأساتذة المصريين إلى دول الخليج. أما بالنسبة إلي فقد تمنيت لو أنه أحد أعضاء هيئة التدريس بهذه الكلية التي كانت تعاني نقصا في أعداد أساتذتها النجباء.

درست عند الدكتور عبد المحسن طه بدر الرواية العربية، ولكنه كان في معظم الأحيان يحوّل محاضراته إلى مواقف نارية من الأوضاع السياسية و الاجتماعية التي آلت إليها الدول العربية. كانت همومه السياسية والاجتماعية أكبر من أن تجعله يمنح الأهمية التي كنت أمنحها لمناهج النقد الروائي السائدة عندنا في الجامعة المغربية. قال لنا في إحدى الجلسات الدراسية، إنه ذهب إلى انجلترا وتفحص مناهجها ولم يقتنع إلا بما وضعه في كتابه عن نجيب محفوظ من اجتهاده النقدي الخاص حول علاقة "الرؤية" و"الأداة" في الأعمال الروائية. وكان كثيرا

ما يطلب منا أن ننتقد تصوره المنهجي في هذا الكتاب، ولكننا كنا نعجز عن ذلك، لأنه تصور محكم في إطار الخط الذي انتهجه في كتابه عن تطور الكتابة الروائية عند نجيب محفوظ. غير أنه بالتأكيد تصور قاصر إذا ما شئنا الاستفادة منه في ضوء أسئلة نقدية أخرى لم يعن بها؛ فلم يكن الأستاذ الذي حصر نفسه في النقد الأنجلوسكسوني، قد اطلع على منجزات النقد البنيوي الفرنسي والنقد الأسلوبي السوسيولوجي مع باختين أو النقد السيميائي. ولم تكن بالطبع هذه المدارس مجهولة لدى بعض أساتذة قسم اللغة العربية بالكلية التي ينتمي إليها. ولقد حاولت في ذلك الوقت تطبيق تصوره النقدي في تحليل رواية الكاتب المغربي محمد زفزاف "بيضة الديك" لكنني اكتشفت فيما بعد أن محاولتي لم تكن ناجحة. أما هو فقد استحسنها و أثنى علي.

لقد كان - رحمه الله - شخصية جادة ناقمة على الوضع العام للبلد. في إحدى المرات قلت له إنني أتردد على دار الأدباء لأحضر بعض جلسات مناقشة الإصدارات الأخيرة في مجال الرواية والقصة والشعر، فأظهر امتعاضا من هيئة الكتاب المشرفة على أنشطة الدار، وحاسبهم على مواقفهم السياسية والإيديولوجية. أما أنا فكنت أجوب القاهرة بحثا عما يستجيب لحاجاتي المعرفية والأدبية والفنية، حسبما أوصاني بذلك الأستاذ محمد أنقار قبل سفري، لا أفرق بين مثقفي اليمين واليسار؛ يقودني هواي المصري إلى المسرح والسينما والصالونات الثقافية بقدر ما يسمح بذلك وقتي الذي أنفقت معظمه في تحضير

رسالة الماجستير، خوفا من أن تشردني القاهرة كما شردت كثيرا من الطلاب الذين قدموا إليها طلبا للعلم، غير أنهم ما لبثوا أن دفنوا أحلامهم المشرقية وعادوا إلى أوطانهم يندبون حظهم العاثر. وتذكر بعض المصادر(٦) شخصيات مغربية ظلت تعيش مهمشة بمصر وقد قدمت إليها طالبة علم القاهرة " أم الدنيا "؛ فها هو الراحل المغربي الفقيه " أشرقي " الملقب بالحاج " الشكارة " قد أصبح على ألسنة الأمهات المصريات يخفن به أبناءهن الأشقياء، بعد أن طالت لحيته وصارت نموذجا فريدا في البلد برمته. وهاهو مغربي آخر بلغ نبوغه في الشعر حتى نصبه تيار المحافظين أميرا للشعراء بعد أحمد شوقي. لكن من يذكر منا اليوم هذا الشاعر أو يعرف هذا الرجل الذي احتفل به المصريون ومنحوه إمارة الشعر، أم لعلهم كانوا يخيفون به هم أيضا خصومهم الشعريين من المحدثين؟.

كنت أدرك أن للحياة الأدبية سحرا خاصا وجاذبية قوية، وفي القاهرة نشاط أدبي وفني متعدد ومتنوع، يسمح لأي مهتم به مثلي بالتعرف إلى الشعراء والروائيين وكتاب القصة والنقاد، وقد لا يقتصر الأمر على مجرد التعارف، بل قد أجد نفسي في أي لحظة جزءاً من هذا النشاط الدؤوب، فتأخذني الحماسة والإعجاب بنفسي وبالدور الجديد الذي قد يناط بي في بلاد النقاد، فأنسى أنني مازلت في طور تكوين خبراتي الأدبية والإعداد النظري في مجال النقد الأدبي، وأن ثمة رسالة علمية ينبغي أن أحشد كل طاقتي لإنجازها حتى أكون جديرا بالاعتبار

الذي أحظى به عند أساتذتي بكلية الآداب. لأجل ذلك اخترت طريق الرسالة الجامعية والاقتصاد في حضور الأنشطة الثقافية والفنية، والإسهام أحيانا في الكتابة بالصحافة المغربية حتى أثبت وجودي بين الكتاب والنقاد المغاربة. وقد شكل الملحق الثقافي لجريدة العلم الذي كانت تصل إليّ أعداده بانتظام، أول منبر ثقافي عرفني من خلاله القراء المغاربة. وأتذكر أنني كتبت فيه مقالا عن كتاب شكري عياد "دائرة الإبداع:مقدمة في أصول النقد"، واغتنمت فرصة زيارة الدكتورة أمينة رشيد له، فاصطحبتني معها. سعدت جدا بلقاء هذا الرجل الوقور والأستاذ الكبير؛ سلمت له نسخة من رسالتي للماجستير حسبما طلب مني أستاذي الدكتور عبد المنعم تليمة، والمقال عن كتابه النقدي. نوّه باهتمامي بالكتاب الذي صدر حسب رأيه في أجواء صمت إعلامي ثقافي مطبق، وقال لنا إنه منهمك في قراءة بعض المراجع في الاقتصاد، وفي الوقت نفسه يعد كتابا عن علم الأساليب في التراث العربي، وهو الكتاب الذي سأستلهمه وأحاوره في إعداد أطروحتي بعد ذلك بعشر سنوات.

كان شكري عياد أستاذا متفرغا بعد عودته من التدريس بالسعودية، وقد درس قبل ذلك بالجزائر، وعمل مستشارا ثقافيا بالسفارة المصرية بالبرازيل. ترجم عن اليونانية والإنجليزية والفرنسية. كتب عن النقدين العربي واليوناني القديمين وعن النقدين العربي والغربي الحديثين، وعن الشعر القديم والشعر الحديث، وعن الرواية

والمسرح والقصة، وعن المقامة والخبر، وعن الإيقاع والأسلوب. وكتب القصة القصيرة. ناقد وكاتب ومنظر يختزل في ذاته عدة لغات وثقافات.كان مهموما بالتفكير في صياغة خطاب نقدي يمثل هويتنا الثقافية العربية المعاصرة، لأجل ذلك لم تفتنه المناهج الغربية الحديثة التي عكف على دراستها ولم يتخلف عن تطوراتها كما فعل غيره من مثقفي جيله من المتقاعسين الذين اكتفوا في أحسن الأحوال بإظهار العداء لكل ما هو جديد. وكان تشبعه بالإبداع الأدبي وبرصيد الثقافة النقدية المتراكمة في التراث الإنساني، يؤهله لكي يتعامل بحكمة وتبصر مع هذه الفورة المنهجية الغربية التي فاضت علينا وأصابتنا بالذهول والعجز عن النقد والمناقشة. ولكن يبدو أن هذه الحكمة لم تكن مطلبا ثقافيا عند الفاعلين في الحقل النقدي العربي الذين تهافتوا على ترويج الثقافة النقدية الحديثة باتجاهاتها المختلفة بصرف النظر عن أهميتها بالنسبة إلى الإنسان العربي الذي كانت تتزايد همومه ومشكلاته ويبتعد يوما بعد يوم عن دائرة الثقافة. وبينما كانت البضاعة النقدية لهذا الأستاذ الكبير كاسدة لا يقرؤها سوى حفنة من الدارسين المهمومين بالإبداع النقدي الحقيقي، كانت الكتابات النقدية الأكثر رواجا في سوق النقد العربية، تلك التي تكتفي بنقل الأفكار المنهجية الجديدة إلى العربية وعرضها بإعجاب، والدعوة إلى تطبيقها حتى يخرج النقد العربي من طور الانطباعية إلى طور العلم والحداثة.

لم يسعف السياق الثقافي العام ولا دور النشر التي طبعت

كتابات الدكتور شكري عياد، في رواج تصورات هذا الرجل الذي ظل حتى وفاته رحمه الله يناضل لإصدار مجلة أدبية أو تبني المبدعين الشباب في القصة والشعر والرواية. ولقد حرصت عند التحاقي أستاذا بكلية الآداب بتطوان أن أذيع أفكاره في محاضراتي، لعلي أرد بعض الدين الذي ندين به جميعا- نحن أساتذة الأدب العربي - لهذا الأستاذ العظيم الذي لم يحظ بالتقدير المطلوب من لدن الشباب المثقف في السنوات الأخيرة.

هل كانت بالقاهرة، في الفترة التي أقمت بها، حياة علمية جديرة بالمتابعة والمدارسة، أم أن العاصمة الكلاسية للثقافة العربية الحديثة كانت تتهيأ لتسليم الريادة إلى عواصم جديدة نشأت حديثا في بلدان العالم العربي: المغرب وتونس والمملكة العربية السعودية؟

لا أنكر أن عديدا من الشباب المغاربة الذين وفدوا إلى مصر من المغرب أو أوروبا لدراسة اللغة العربية والشريعة في الأزهر أو الآداب في الجامعات المصرية قد أصيبوا بالصدمة؛ فهم يعترفون أنهم لم يجدوا المستوى العلمي الذي كانوا يتطلعون إليه بالقياس إلى زادهم المعرفي السابق في الثقافة المصرية أو تتلمذهم لأساتذة مصريين في بلادهم أو استماعهم إلى محاضرات المثقفين المصريين البارزين في الندوات والمؤتمرات، مما جعلهم يحلمون بأن يتلقوا التعليم الذي تلقاه هؤلاء العلماء وأن يصبحوا نظراء لهم في المستقبل. غير أن الواقع التعليمي الذي أفرز هؤلاء كان قد تغير وتدهور في المؤسسات التعليمية

في مصر ولم يصبح قادرا على إنتاج مثل هذه الفئة من الأساتذة الذين ملأوا الدنيا وشغلوا الناس في مدارس الوطن العربي وجامعاته. وبعد أن كانت هذه الجامعات في الماضي لا تتعاقد سوى مع الأساتذة المصريين، فإنها في أواسط الثمانينيات و بداية التسعينيات ستتجه إلى استقدام أساتذة من المغرب العربي. ولاشك الآن أن التدني المتعاظم الذي تراكم لسنوات طوال على الأقل في تعليم اللغة العربية بالمؤسسات المصرية، قد أثر سلبا في مستوى الفصحى التي فقدت كثيرا من مقوماتها على ألسنة المتكلمين المصريين الذين يفضلون استعمال اللهجة المصرية في أحاديثهم ومناقشاتهم العلمية والإعلامية. والحق أن شيوع هذه اللهجة وقوتها لم يكونا في صالح اللغة العربية الفصحى التي بات يتقنها متكلمون من دول عربية أخرى لا تحظى لهجاتها بانتشار مماثل لانتشار اللهجتين المصرية والشامية.

وإذا كان وضع اللغة العربية قد آل إلى هذا التدهور، فإنه لم يكن سوى جزء من حياة ثقافية وعلمية وسياسية تعاني جمودا انعكس بسرعة على الجامعة، وقد سبق للأستاذ محمد برادة في زيارته لجامعة القاهرة سنة ١٩٧١ أن لاحظ أمارات هذا الجمود القادم، عندما دخل إلى مكتبة الجامعة وأدرك البلى والإهمال وهو يفتش الجذاذات أو يطوف بمخازن الكتب والمجلات، عندئذ قال لنفسه:" إن جامعة القاهرة تستحق عناية أكثر لتحافظ على مكانتها في عالم سريع التبدل. أحس بكآبة تداهمه، خلال تلك الزيارة، كان عبد الناصر قد مات وعهد

السادات يبدأ ملتبسا..."(٧)

هذه الكآبة نفسها داهمتني في خلال إقامتي بالقاهرة. فقد شعرت أن هذه المدينة التي تنفست طوال تاريخها المجيد السياسة والفن والثقافة والأناقة والحرية، تبدو في صورة أقل شأنا من الصورة التي شكلتها عنها في ذهني؛ تساءلت باستمرار: هل هذه مصر التي عرفت النهضة منذ مطلع القرن التاسع عشر، هل ذهبت أفكار محمد عبده ورفاعة الطهطاوي وطه حسين وأمين الخولي ولطفي السيد وجمال حمدان وغيرهم من المفكرين الذين عشقوا بلادهم وبذلوا قصارى جهدهم للنهوض بها، أدراج الرياح؟. هل يجوز أن نتصور في بلد عرف الشعر والغناء والسينما والمسرح، أن يجري فيه الحديث عن منع حكايات "ألف ليلة وليلة " ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" من مقررات الجامعة، وأن يتعرض نجيب محفوظ للطعن بالسكين، والأستاذ الجامعي البارز نصر أبو زيد لترهيب مفزع رمى به خارج الوطن؟.

كانت مصر في هذه الفترة تدفع ثمن الأخطاء السياسية الفادحة الموروثة عن العهد السابق. فبينما كان العالم يزداد تقدما في جميع المجالات، كانت مصر، رائدة العالم العربي ونموذجه الثقافي، تتراجع وتبتعد عن الصورة المثالية التي رسمها لها في ذهنه الإنسان العربي الذي أحب طه حسين والعقاد وأم كلثوم ونجيب محفوظ وصلاح أبو سيف وفاتن حمامة وشادية وأحمد زكي، وأحب الشيخ الغزالي والشيخ متولي الشعراوي ومرتلي القرآن الكريم الأفذاذ، واستطاع أن يعرف من

الإبداع المصري خان الخليلي ومقهى الفيشاوي ومصر الجديدة وشارع الهرم والجيزة والمعادي والمهندسين والزمالك، وغيرها من الأمكنة المصرية التي لا ينفصل جمالها في وعيه عن الروايات الساحرة والأفلام البديعة التي تسللت إلى وجدانه وصنعت حلمه المشرقي.

و في جميع الأحوال تبدو مصر في مخيلة المغربي العامي والخاص كما وصفها محمد برادة أشبه"بصندوق للعجائب" يبدع كل ما يجذب المخيلة. ولا شك فى أن الإنسان المغربي اعتاد منذ زمن بعيد على الافتتان بعجائب مصر؛ يحزن عندما تختفي، ويبتهج عندما تظهر؛ عندئذ تراه يهمس قائلا:

هذه هي مصر التي في خاطري.

الفصل الأول

الهوى المصري والمغامرة السياسية

لا يحمل كتاب " القاهرة تبوح بأسرارها "(٨) لعبد الكريم غلاب إشارة إلى نوعه الأدبي أو ميثاقا يحدد بموجبه صاحبه للمتلقي إطارا معينا للقراءة؛ غير أن القراءة النصية والمعرفة الخارجية تثبتان أن هناك تطابقا بين المؤلف والسارد أو الشخصية؛ وهذا مكون نوعي يشير إلى أن هذا العمل ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية، دون أن ينفي عنه ذلك اختلاطه بأجناس سردية ونثرية أخرى من قبيل أدب الرحلة وجنس المذكرات والتأريخ والمقالة السياسية.

يسرد الكاتب جزءًا من سيرة حياته قضاه في القاهرة في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي والذي استغرق مدة تزيد على إحدى عشرة سنة؛ سافر إليها سنة ١٩٣٧ لاستكمال دراسته بجامعتها، غير أنه ما لبث أن انغمس في الأجواء السياسية والثقافية التي كانت تضج بها المدينة، ليتحول من مجرد طالب منتظم إلى سياسي مثقف يناضل لأجل استقلال بلاده والبلدان العربية التي كانت تكافح لنيل الحرية.

إن تحليل هذا العمل في سياقه النوعي يملي على القارئ النظر إليه باعتباره سردا تخييليا؛ ذلك أن السارد في سعيه إلى استعادة الأحداث والمواقف والأحاسيس من ثنايا الذاكرة، إنما يفعل ذلك من منطلق الحاضر؛ فبينه وبين الفترة المستعادة والحياة المروية مسافة

زمنيـة لا يجـوز أن تكون أحـوال السـارد قـد ظلت على صـورتهـا التي تشكلت بها في الزمن الماضي. إن مـا يرويه السارد أو يصوره في هذا العمل لا يجوز أن يفصل عن ذات تعيش زمنا وسياقا مـختلفين. وبذلك فإننا مـدعـوون لقراءة الوقائع المروية في هذا الكتـاب باعتبـارها ليست مجرد أمور حدثت للسارد في مرحلة من مراحل حياته بالقاهرة، ولكنها أيضـا - وهـذا هو الأهـم بالنسـبـة إلينا هـنا - وقـائع مـرتبطة بذات حـاضـرة تسـتعيـد مـاضـيا لم يعد له وجود حـقيقي سوى في الذاكرة والوجدان والمخيلة. ولعل من خصـائص جنس السيرة الذاتية خضوعها للتحـريف الناجم عن أن كـاتبـهـا لا يسـتطيع إعـادة خلق واقع لم يعد قـائمـا؛ فـهناك إلى جانب النسيـان، الانتـقـاء والرقـابة الذاتيـة والحيـاء والغرور والتدخل في إعادة تنظيم الوقائع وغيرها من دواعي التحريف. كل هذا يثبت أن كـاتب السيـرة الذاتيـة يتعـامل مع واقع مليء بالثقوب والفراغات والبياضـات التي لا يكف عن ملئها. وبين الفراغ والملء ينسج الكاتب نص سيرته الذاتيـة التي تخضـع بالضـرورة لتـأويله المعاصـر مـادام لا يسـتطيع أن يفـصـل الماضـي الذي يرويه عن الحـاضـر الذي يعيشه، على نحو مـا تخضـع للصنعة الفنية التي يضـفيـها على نتف مبعثرة من الذكريات "إن السـيرة من حيث هـي جنس أدبي مخـصـوص مـحكوم عليـهـا بعدم الدقـة التاريخـيـة وبالتحريف والكذب" (٩)، إننا لا نملك في جـمـيـع الأحـوال أن نفـصـل الوقـائع المروية في هذا العـمل السردي عن ذات مؤولة لها أغراضها وغاياتها السياسية والثقافية.

كتب عبد الكريم غلاب عمله هذا في فترة كان قد تقلد فيها مناصب ومواقع سياسية وثقافية مهمة جدا؛ فهو أحد أبرز الشخصيات السياسية في حزب الاستقلال وأول رئيس لاتحاد كتاب المغرب والمدير المسئول عن جريدة العلم، وأحد أعضاء أكاديمية المملكة المغربية ورائد من رواد الرواية المغربية وأحد المثقفين السياسيين البارزين في المغرب.

لاشك أن هذا الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي شغله الكاتب في الحاضر، لم يغب عن ذهنه وهو يسعى إلى تذكر ماضيه في القاهرة؛ ينتقي منه ويذكر ما يشاء، و يترك ويخفي ما لا يشاء. بل إن استراتيجية السرد الأدبي في هذا العمل، بما فيها استعادته لفضاء القاهرة؛ خضعت بالدرجة الأولى لرؤية الكاتب السياسية؛ إذ يمكننا القول إن مصر في عمل غلاب السردي فضاء سياسي أكثر منه فضاء إنسانيا أو ثقافيا. لقد شكلت الانشغالات الفكرية السياسية التي انغمس فيها غلاب سواء بواسطة الحزب أو الصحيفة أو التأليف، سياقا معاصرا لإعادة تركيب وصياغة الماضي السياسي المبكر للسارد.

إن عمل غلاب نص سردي يروي مغامرات سياسية لشاب مغربي جامعي في بلاد غريبة مثلت بالنسبة إليه وحتى بالنسبة إلى عموم المتلقين المغاربة الذين يتواصل معهم، فضاء مثاليا للعمل السياسي والثقافي. لقد توخى الكاتب برواية هذه المغامرات تشكيل صورة مثالية -من وجهة نظره - عن ذاته وفي الوقت نفسه تشكيل صورة عن الدور الذي اضطلعت به مصر في تكوين هذه الذات. على هذا النحو تغدو

السيرة الذاتية -وفق تأويل بلاغي حجاجي - سردا يتوخى تبليغ القارئ أسلوب الحياة المنشودة للطالب الجامعي في تلك المرحلة التاريخية؛ أي إن السؤال المضمر الذي أراد عمل غلاب السردي الإجابة عنه هو: كيف ينبغي للقارئ أن يعيش حياته الجامعية لو قدر له أن يسافر إلى مصر في الظروف نفسها التي سافر فيها الكاتب؟.

الهوى المصري والسفر:

نشأ غلاب في مدينة فاس؛ في بيئة محافظة لأسرة ميسورة الحال، كان أبوه يشتغل بالتجارة ويتمنى أن يصبح ابنه عالما مثل علماء القرويين الذين يلقنونه العلم بالجامع العريق. غير أن الهوى السياسي الذي وسم الابن منذ صباه سيجعله يرسم لنفسه طريقا آخر غير الطريق الذي سنه له والده. فقد اختار أن يكون أحد رجالات السياسة ومثقفيها في المغرب، الذين يسهمون في استقلاله وبنائه على أسس حديثة. ولقد وجد في قاهرة الثلاثينيات الفضاء الملائم لممارسة التفكير والعمل السياسيين اللذين كان قد زرعهما فيه أستاذه الزعيم علال الفاسي. كانت مصر في هذه الفترة قد قطعت شوطا مهما في العمل السياسي بعد استقلالها وصياغتها لدستورها، ولأجل ذلك وجد فيها الشاب المغربي القادم من بلد يئن تحت نير الاستعمار، مرتعا خصبا لتعميق فكره وبلورة عمل سياسي يسهم به في خدمة وطنه.

توفي أبوه وهو يتابع دراسته بالقاهرة، وكان محكوما عليه أن يعود إلى المغرب بعد رحيل أبيه المفاجئ لولا أن ظروف الحرب العالمية

الثانية منعته وقد كان على أهبة السفر، لتتجدد صلته بمصر ثماني سنوات ونصف سنة أخرى، واصل فيها دراسته الجامعية بكلية الآداب إلى أن حصل على الشهادة الجامعية التي خولته أن يعمل أستاذا بإحدى المدارس القبطية ثم يتلقى بعد ذلك قرارا من وزارة المعارف بالترقية والتعيين في السلك العمومي بإحدى مدارس الإسكندرية المهمة، غير أن حبه للعمل السياسي وضجره من التعليم ورغبته في العودة إلى المغرب، كانت أسبابا كافية لرفضه القرار الوزاري المغري.

إن معظم ما رواه الكاتب في سيرة حياته بالقاهرة، يتصل بالمغامرة السياسية التي خاضها الطالب الشاب بهذه المدينة العربية التي كانت توفر المناخ الملائم للعمل السياسي التحرري. ولأجل ذلك زاوج خطاب هذا النص بين السرد الأدبي و التأريخ السياسي، وهما صيغتان أسلوبيتان أو نمطان خطابيان كان قد أتقنهما غلاب الذي جمع في كتاباته بين المقال الصحفي السياسي والسرد الروائي. ومع أن مساحة السرد الأدبي في هذا العمل لا تفسح مجالا متسعا لرسم صورة إنسانية للذات الساردة، إلا أن القارئ لا يعدم لحظات سردية أدبية تسعفه في التقاط جملة من سمات شخصية غلاب؛ فهو ابن بيئة اجتماعية وثقافية محافظة، نشأ وترعرع في فاس، وتلقى تعليما دينيا بالقرويين، وعندما سافر إلى القاهرة وعاين عن كثب حياة جديدة أكثر انفتاحا وحرية، لم يستسلم لإغرائها ولم يتخل عن أسلوبه في العيش الذي لا تزيغ به الانحرافات عن النهج القويم. إنه الفتى المغربي الأصيل الذي لا تجرفه الغوايات (١٠) .

وكان لنشأته في عائلة ميسورة تأثير في نمط تفكيره الذي لم ينحن للحاجة ولا للخوف ولا للجوع ولا للتفكير في ظلام المستقبل (١١) ولعل هذا أن يفسر إقباله النهم على القراءة الحرة التي لا تتقيد بمقررات الكليات؛ فلم يكن يسعى إلى وظيفة بقدر سعيه إلى رفع "الأمية الفكرية"، لأجل ذلك تردد في الجامعة على كليتي الحقوق والآداب اللتين كانتا تفتحان أبوابهما لكل مستمع يرغب في تثقيف نفسه. لقد أغرته كلية الحقوق بما كانت تقدمه من مواد جديدة مرتبطة بالحياة، ولم تكن كلية الآداب تغويه، ربما لأنه وجدها امتدادا لما تعلمه في القرويين أو لأنها لم تكن لتستجيب لهواه السياسي، ومع ذلك أصر على حضور بعض المحاضرات في الأدب والفلسفة والتاريخ لأساتذة أجلاء.

لم تكن رغبة غلاب في الشهادة إذن لتسمو على رغبته الشديدة في تثقيف الذات والعمل السياسي الذي انخرط فيه من خلال نشاطه في ما كان يسمى "رابطة الدفاع عن مراكش" وقد اختاره زملاؤه في النضال ضد المستعمر الفرنسي كاتبا عاما لمؤتمر المغرب العربي الذي انعقد بالقاهرة سنة ١٩٤٧ للتعبير عن طموح ممثلي الأحزاب المغاربية الثلاث (حزب الاستقلال والحزب الدستوري التونسي وحزب الشعب الجزائري) الناشطين بالقاهرة نحو العمل النضالي المشترك، والذي كان قد تقوى ببروز فكرة الجامعة العربية وانطلاق بذرة العمل القومي العربي.

إن سمة القيادة في شخصية غلاب تعززها سمة أخرى تتمثل في الإخلاص والوفاء والتي تجسدت في علاقته بالزعيم الوطني والأب الروحي في النضال السياسي والأستاذ في العلم علال الفاسي (١٢) وعلى الرغم من أن غلاب لم يبد أي رغبة في أن يصبح أستاذا يلقن العلم للطلاب في المدارس، إلا أن خوضه لتجربة التعليم بإحدى مدارس القاهرة مدة سنة واحدة، كشفت عن شخصية ملتزمة تشعر بما ألقي عليها من مسئوليات، فتؤديها على أكمل وجه:" كطفل صغير بدأت درسي الأول "(١٣)؛ هذا هو الإحساس الذي ينتاب كل إنسان يقدر مسئولياته، ويحترم واجباته، حتى وإن وضع في موقف لا يرضى عنه ولا يتوافق مع طموحه. وعندما وفق في استعمال اللغة الفصحى في تلقين دروسه، قوبل ذلك باستحسان المفتش (١٤) .

وكان سفره إلى القاهرة قد كشف عن بسمة أخرى من سمات شخصيته، وهي هواه المصري؛ فقد مثلت القاهرة المتخيلة بالنسبة إليه فضاء للحرية المفتقدة في مدينته المحاصرة بالتقاليد التي لم تكن لتسمح برؤية المرأة ولا بالذهاب إلى السينما ولا بأي مظهر آخر من مظاهر الحداثة التي كانت قد شاعت في المجتمع المصري في فترة مبكرة:" كان وحده يحلم بأن عالما آخر تنتظره فيه الحرية التي تحدث عنها شوقي دون أن يحاكمه أحد، وفيه أم كلثوم التي تتحدث عن الهجران والصب والصبوة دون أن تواري صوتها، وفيه العمالقة الذين ورثوا عن فرعون مصر عملاقيته، ورثوا عنه أنفه الكبير وسمرته الداكنة، وحكمته حينما

يكتبها على الحجر فيكتبونها على الورق شعرا وقصصا وأبحاثا."(١٥)

كانت مصر على نحو ما تخيلها السارد فضاء للحرية والفن والأدب والفكر. تلك هي الصورة التي رسختها الثقافة المصرية في ذهن السارد وفي أذهان غيره من الفتيان المغاربة المتعلمين الذين كانوا يقبلون بنهم شديد على قراءة كل المطبوعات القادمة من مصر. كانت هذه الثقافة توحي إليهم بعالم ساحر وفاتن يعرض نفسه بديلا عن عالمهم الجامد والضيق في مدنهم المحاصرة بالتقاليد، ولأجل ذلك أصبحت فكرة السفر إلى القاهرة حلما يراود كل فتى مغربي افتتن بالثقافة المصرية؛ إنه سفر إلى المدينة الحديثة، حيث الشعر والقصة والغناء والسينما والجامعة:

" من خلال المطبعة تعرفت على بعض مصر وعلى القاهرة عاصمة مصر. فكانت الجاذبية عن طريق الحرف والكلمة. وسكنت القاهرة في خاطري، في عقلي وقلبي:

لابد من القاهره وإن طال السفر؛
للمراهقة أحلامها." (١٦)

لقد أدمن السارد قراءة أعمال الثقافة المصرية حتى غدا مصري الهوى لا يملك أن يحوّل طريقه عن القاهرة إلى باريس والدراسة بها. لم تستطع حضارة هذه المدينة الأوروبية وجاذبيتها أن تثنياه عن قصده الذي كان قد انغرس في وجدانه لأسباب ثقافية ودينية ولغوية يصورها السارد -الذي قضى أسبوعين في المدينة الفرنسية في طريقه إلى القاهرة - على النحو الآتي:

"توقفت متسائلا وكأني أمام مرآة: وجدت نفسي بجلبابي الأزرق السماوي، بطربوشي الأحمز القاني، ببلغتي التي تتمسك بقدمي كما لو كانت مغناطيسا يمسك باطنها بباطن قدمي. بملابسي الداخلية الفضفاضة، ألبسها ليلا ونهارا دون أن أشعر بحصار يحيط بذاتي عن أن تنطلق، وأنا ألحظ الحصار الذي يمسك بتلابيب هؤلاء الذين يتحركون دونما عقدة. تحدثت إلى نفسي بلغة عربية فصيحة. جربت أن أقول كلمات، مما حفظني إياها الأستاذ الوعدوني، من لغة القوم. فلم تستقم في شفتي غير كلمات إذا عبرت عن الماء والخبز والساعة.. فلن تجديني أن أتفاهم مع هؤلاء الذين يرطنون في الشارع والمذياع والمدرسة والكلية."(١٧)

أن تتوقف الرحلة المتجهة إلى الشرق بفرنسا، ليس مجرد خط من خطوط السفر المنعرج الذي فرضته ظروف الاستعمار الأوروبي لإفريقيا، بل هو توقف لرؤية الذات؛ يبدو كأن السارد يرى نفسه لأول مرة ويكتشف هويته المختلفة عن هوية هذا الآخر المستعمر، فيكون رد الفعل الطبيعي في مثل هذا الموقف أن يرتد إلى ذاته وينتشبث بهويته. لم يستطع السارد أن يفصل في وعيه ووجدانه بين الحضارة الأوروبية وبين آلته الاستعمارية الجاثمة على بلده، ففضل أن يواصل رحلته إلى مصر التي كانت قد أخذت بأسباب النهضة الغربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، بعد أن عاد الشيخ رفاعة الطهطاوي من رحلته الشهيرة التي فتحت مصر على الحداثة.

يرفض السارد أن يتفاعل مع حداثة تصدّر لبلده آلة الاستعمار، لأجل ذلك فضل حداثة بلباس عربي مهما كانت أقل شأنا من نظيرتها الغربية. إن الأهم في هذه المرحلة هو بناء القدرة الذاتية لمواجهة جبروت المستعمر؛ أن يثقف نفسه ويجد متسعا من الحرية للعمل السياسي الوطني. لم يكن السؤال المحرك لرحلة السارد سؤالا حضاريا بقدر ما كان سؤالا ثقافيا سياسيا. فلم يكن الهوى المصري الذي سكن قلبه وعقله، سوى حلم ببلد متحرر من الاستعمار والتقاليد البالية، بلد يجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ الأصالة المتمثلة في التشبث بالهوية العربية الإسلامية، والمعاصرة المتمثلة في الأخذ بالنظم السياسية الديموقراطية وبقوانين حرية المرأة وبنظم تعليمية حديثة.

وقبل هذا وذاك ليس الهوى المصري سوى رغبة في فضاء نسجته إبداعات الثقافة المصرية؛ رغبة أوحت بها أعمال أدبية وفنية عشقت ذلك الفضاء.لم تكن رغبة تلقائية بقدر ما كانت نوعا من المحاكاة لرغبة الأدباء والفنانين الذين صوروه في إبداعاتهم الفاتنة:

" نقرأ عنه (النيل) في إبداعات القصاصين والكاتبين ونطرب للأغاني يشدو بها عبد الوهاب وأم كلثوم فيحدونا الشوق إلى قاهرة النيل ونيل القاهرة "(١٨) .

هذا الفضاء هو صورة يتخيلها متلقو هذه الثقافة بواسطة تفاعله

مع نصوصها الفنية؛ مع بيانية المنفلوطي وجاذبية أسلوب طه حسين وسخرية المازني وقوة عباس محمود العقاد وشدا ألحان أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، وغير هؤلاء من "الوسطاء "(١٩) المصريين الذين أبدعوا نصوصا فنية وفكرية نجحت في أن ترسم في أذهان متلقيها صورة ساحرة عن فضاء مصر والإيحاء إلى السارد بالرغبة في السفر إليها. وبذلك لا يمكن أن نفصل هذه الصورة عن الطرفين المكونين لها؛ يتعلق الطرف الأول بطبيعة هذه النصوص الثقافية التي أبدعها المصريون، بينما يمثل الطرف الثاني سياق تلقيها؛ أي كيف تمثلها المغاربة في وعيهم وما هي الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تلقى فيها هؤلاء تلك النصوص؟.

إن صورة مصر في المخيلة المغربية ليست في المحصلة النهائية سوى نتيجة تفاعل الطرفين؛ لا تكمن في النصوص وحدها ولا في وعي المتلقين المنفصل. إن صورة مصر في مخيلة غلاب يجب ألا نفصلها عن السياق الذاتي الذي تحكم في نسجها؛ فالسارد فتى في ميعة الصبا نشأ -كما قلنا سابقا- في بيئة محاصرة بالتقاليد ومكبلة بأغلال الاستعمار وتلقى تعليما تقليديا، وعندما يفد إليه كتاب من بلد عربي مسلم آخذ بأسباب النهضة، ويكون وراء هذا الكتاب أحد صناع الثقافة العربية الحديثة، فإنه لا يملك سوى أن يصطنع لهذا البلد صورة مثالية تعبر أولا عن افتتان جمالي و فكري بهذه الثقافة وبأن يصبح يوما ما

أحد أقطابها، وتعبر ثانيا عن رغبة دفينة في الهروب إلى فضاء فسيح تسوده قيم الحداثة المفتقدة في الفضاء الضيق الذي يحاصره في مدينته. لقد مثلت مصر في هذا السياق صورة للفضاء المثالي البديل عن الفضاء الحقيقي الماثل.

يصور السارد تعلقه الوجداني بالقاهرة قبل أن يشاهدها ويعاينها، على النحو الآتي:

"وأعترف أنها استلبتني دون اتفاق، ونافست "فاسا" التي أحببتها دون استئذان، وقد كنت أضيق بهذه ال" فاس "(٢٠) حينما يشتد القيظ فتتكتم الأنفاس، ولا مفر. أو حينما يقشعر الجسد من زمهرير شتائها ولا أمل في دفء ولا رحمة في نهار أو ليل. و ألجأ إليها، إلى القاهرة، حينما تنجلي سحب داكنة لتسمح لأشعة ذهبية تطل على استحياء فتجلل الحقول والوهاد والأودية، ألتجئ إلى القاهرة لأضعها بين يدي كتابا أو مجلة أو صحيفة تتحدث إلي هادئة هامسة، أو صاخبة هادرة فتفور مني الدماء متحديا، وتلتهب مني العاطفة فألعن الإنجليز وأصرخ مع الجماهير.. وألجأ إليها حينما يدلهم الليل ويأوي كل أو إلى غرفته يلتمس الدفء تحت ركام الأغطية والبطاطين، تحت سراج باهت أناجيها فأقرأ في كتابها، أناجي كتابها وقد بدأوا يفدون إلي.."(٢١).

لاشك أن هذا النص في تصوير حب الفضاء الآخر الذي يغني الفضاء الذاتي؛ إنه تصوير لتوق الذات إلى الخروج من حدودها التي تضيق بها في فضائها الأصلي إلى آفاق أوسع وفضاء مختلف. قد يكون هذا الخروج رحلة حقيقية في المكان، وقد يكون رحلة ذهنية ومجازية في الفضاء الثقافي المرتبط بذلك المكان.

إن سفر السارد إلى مصر ومكوثه الطويل بها، يكشفان أن الهوى المصري ليس إلا تعلقا بالأرض والماء والسماء والإنسان. فقد أدرك في نهاية الرحلة أنه يملك قلبا كبيرا يتسع لحب مكانين ووطنين (٢٢). وهو عندما يستعيد الآن تجربة حياته بمصر، إنما ليسرد قصة هيامه بالمكان والإنسان. إن كتاب غلاب سرد لقصة حب المغربي للفضاء المصري الغريب وسفره إليه ومغامرته به، مهما كان هذا السرد بعيدا عن التصوير الأدبي الإنساني العميق.

إن "فاس" مدينة السارد ومسقط رأسه الذي أحبه بالفطرة، غير أن الانغلاق في المكان الضيق لن يؤدي إلا إلى هلاك للإنسان ونضوب للحياة. وحتى يتجنب السارد تحول مدينته إلى أداة إيذاء و تنغيص، أو إلى " فاس"، كان يلجأ إلى القاهرة التي لم تكن بالنسبة إليه في بداية الأمر، سوى مجموعة من النصوص الثقافية المؤثرة؛ نصوص طه حسين وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني ومحمد عبد الله عنان وأمين الخولي ومصطفى عبد الرازق وزكي مبارك وغيرهم. كانت هذه النصوص تشكل في وعي

القارئ صورة فضاء فاتن يغذي أحلام الفتيان العاطفية والسياسية.

غير أن ثمة سؤالا يخطر الآن: هل القاهرة التي تعرفها السارد بعد ذلك مشاهدة ومعاينة، تنفصل عن صورتها الذهنية الثقافية التي نسجتها مخيلته وهو فتى يحلم في بلده بالسفر إلى مدينة عمالقة الأدب والفكر والمغامرة في فضائها الفسيح؟.

الجواب يقدمه السارد في تصويره للحظة لقائه بالقاهرة التي لم تنفصل في وعيه عن تراثها الفكري والأدبي؛ فهي "المقتطف" و"الهلال" و"الرسالة" وغيرها من المجلات المصرية التي عايشها شهريا وأسبوعيا مثلما يعايش أصدقاءه الأوفياء. وهي العلم الغزير الذي انتفع به والأساليب الجميلة التي استمتع بها والمناهج المختلفة في التفكير والدرس والتعبير. القاهرة في وعي السارد فضاء للثقافة، لا يملك أن ينظر إليها خارج دائرة ذلك التراث الأدبي والفكري الذي أنتجه أبناؤها؛ إنها مكان ليس كغيره من الأمكنة التي نعاينها ونمضي، بل هي المكان المنغرس في الوجدان والمخيلة والذاكرة والوعي الثقافي. وبمعنى آخر أوثق بطبيعة الرغبة التي تصورها الروايات، ليست القاهرة التي رغب فيها السارد سوى تلك الأعمال الثقافية التي أوحت إليه بتلك الرغبة وسعى بوساطتها إلى احتوائها، ليجد نفسه في النهاية إنما يحتوي هذا الوسيط الذي فتنه وسعى إلى أن يكتسب خصائصه. يقول السارد:

" وليلة دخلت القاهرة حسبتني عانقت كل هذا التراث الضخم. حسبتني أسبح في هذا الفضاء الفسيح الذي يبدأ من عهد الأهرام ليقف عند باب الجامعة.

عرفت بعد ذلك، وأنا أذكر تلك الليلة، لماذا أسرتني القاهرة إحدى عشرة سنة هي أزهر سنوات عمري، ولو أطعت هواها وأطاعت حبي وهواي لكانت مستقري بقية حياتي"(٢٣) .

الهوى المصري على نحو ما عاشه السارد في فضاء القاهرة هو نفسه الذي عاشه وجدانيا وذهنيا قبل السفر؛ إنه حب مثالي منزه عن اللذات الحسية العابرة. هو حب للقيم الجمالية سواء تلك التي تتجلى في الطبيعة، أو تلك التي صاغها صناع الفن والأدب في أعمالهم الساحرة؛ إذ يروي السارد كيف احتضنه فضاء مصر الفني وعمق إحساسه بالجمال، حيث جالس الشعراء والكتاب والمغنين وشاهد المسرح وتفاعل مع النيل وتردد على المكتبات ودار الأوبرا والجامعة.

إن فتنة المتخيل الأدبي والثقافي هي التي ألقت في وجدان غلاب ذلك الهوى المصري الذي غير مجرى حياته. لقد هام بمصر وحلم بالسفر إليها، لما أن بدأ الإحساس بالجمال يتكون لديه ويتقوى بفعل اندماجه في الكتب والصحف والمجلات الوافدة من القاهرة. لقد ولّد عنده قيم الحب والمغامرة والتوق إلى المجهول والحلم بالانتقال في المكان والزمان أيضا.

كانت مصر في ذلك الزمن أبعد عن المغرب مما هي عليه الآن، وكان الكتاب المطبوع في القاهرة هو وسيلة التواصل الأقرب بين

البلدين. يصور السارد الدور الذي اضطلعت به مجلة " الرسالة " في هذا التواصل، بل و في خلق الهوى المصري و إذكاء الرغبة في السفر والمغامرة:

" هذه الرسالة طوت مسافة البعد بيني وبين مصر، تعرفت إلى الكثير عن مصر .. كنت أعيش معها أسبوعا، أكاد أحفظ ما فيها من مقالات وقصص وقصائد.كنت أنتظر ساعي البريد في الساعة واللحظة التي يمر فيها من يوم الثلاثاء فما تأخرت يوما ولا ماطلت.. ولعل الرسالة فتحت أمامي طريقا آخر إلى مصر، وصلتني بالبلد الذي أحببته عن بعد. كان كل عدد منها يدعوني إلى أن أقتحم ما كنت أحسبه مخاطر في الطريق إلى البلاد البعيدة البعيدة. ولكنها تفد كل أسبوع، وفي كل أسبوع تزداد مصر مني قربا وأزداد. بدأت الفكرة تراودني وكنت أجيب على الفور:لم لا ...؟"(٢٤) .

على هذا النحو تحقق السفر والمغامرة والسرد.

المغامرة السياسية:

لاشك أن السفر إلى مصر في الثلاثينيات للدراسة بالنسبة إلى فتى لم يخبر الحياة بعد، يمثل مغامرة قد تكلل بالنجاح أو تبوء بالفشل. لأجل ذلك فإن السرد في هذا الكتاب يتولى في العمق تصوير مغامرة السارد في فضاء القاهرة الغريب والبعيد؛ هل "سينجح في اقتحام أسرارها وأغوارها أم سيفشل ويعود، فلا هو في القرويين ولا هو في مدارس مصر أو جامعتها"؟(٢٥) .

ومادام السرد في هذا العمل ينتمي إلى نوع خطابي مخصوص هو السيرة الذاتية، فإن المغامرة المروية ينبغي أن تنتهي بالنجاح وإظهار الصور الإيجابية المرتبطة بالأنا المتكلمة. فقد نجح السارد في أن يحصل على شهادة جامعية وأن يثقف نفسه في مختلف ميادين المعرفة وأن يصبح أستاذا في بلاد الأساتيذ كما عبر بنفسه، وأن يكون أحد الأعضاء الذين مثلوا المغرب في أول مؤتمر ثقافي عربي بلبنان حضره كبار المثقفين والأساتذة، وأن يعمل بالسياسة ويؤسس مع رفاقه "رابطة الدفاع عن مرّاكش" التي صارت نواة ل "مكتب المغرب العربي " الذي ناضل ضد الاستعمار وعرف بالقضية المغاربية في جميع أنحاء العالم، كما أنه انتخب كاتبا عاما لأول مؤتمر عن المغرب العربي وعن قضية نضال شعوبه من أجل الاستقلال. (٢٦)

لقد وجدت " رابطة الدفاع عن مراكش " في مصر فضاء فسيحا مفعما بالحرية، مما سمح لها بالنضال والاتصال بجميع الهيئات والجمعيات والصحف العروبية والإسلامية. وقد أسفر عمل الرابطة عن كتابة مذكرة باسمها تطالب باستقلال المغرب، وقد قدمت لسفارات الدول العظمى ومكتب فرنسا و الحكومة المصرية. حدث هذا في بداية يناير، وهو التاريخ نفسه الذي كان فيه حزب الاستقلال بالمغرب يحضر سريا وثيقة المطالبة بالاستقلال التي قدمها يوم ١١ يناير ١٩٤٤ .لم يحصل أي تنسيق بين الحزب والرابطة، أو بين القيادة وممثليها في مصر، ولكن وحدة التفكير هي التي قادت إلى ذلك العمل المتزامن على ما بين الطرفين من بعد المسافة.

لقد كان دور الرابطة -على أرض مصر - مهما في تاريخ النضال السياسي المغربي ضد الاستعمار الفرنسي. ومع مرور الزمن سينتقل هذا الدور إلى "مكتب المغرب العربي" الذي شهد -وفق وصف السارد - "أكبر نشاط سياسي جماعي عرفته المنطقة "(٢٧)؛ فقد كان مكتبا إعلاميا وثقافيا يتصل به الصحفيون والسياسيون والباحثون. بل إنه تحول إلى بطل مغامر نجح في تحرير الزعيم عبد الكريم الخطابي من أسر الفرنسيين على متن الباخرة التي كانت في طريقها إلى قناة السويس. وصل خبر السفينة إلى أعضاء المكتب، فقرروا أن يقوموا ب "أول قرصنة سياسية في التاريخ الحديث "(٢٨) .

و مع أن السارد لم يكن أحد هؤلاء الرجال الذين قاموا بتحرير الزعيم، إلا أن انتماءه إلى الرابطة التي انبثق عنها المكتب، والتي كان من بين أهدافها المطالبة بالإفراج عن القادة السياسيين الثوريين المعتقلين والمبعدين، يجعله في حكم من شاركوا في تلك المغامرة البطولية التي لم تخل من مخاطر.

●●●

عندما نتأمل الأسرار التي باحت بها القاهرة في هذا العمل، نجدها مجموعة من الأحداث السياسية التي عايشها السارد أو شارك فيها طوال سنوات إقامته بمصر. إن لفظ الأسرار يستمد دلالته هنا من

حقل الكتابة الصحفية السياسية أكثر مما يستمدها من حقل السرد الأدبي. والسؤال الذي انطلق منه الكاتب في سرد سيرة حياته بالقاهرة، يتعلق بماذا حدث في تاريخ الحركة الوطنية في الخارج مما لا يعرفه معظم الناس؟ إنه سؤال يتعلق بحقيقة نضال عبد الكريم غلاب السياسي الذي يجب أن يعلم به القراء. لأجل ذلك جاء هذا العمل حافلا بالمعلومات والوقائع السياسية والتاريخية سواء تلك التي تتصل بالدور السياسي للحركة الوطنية في مصر، أو تلك التي تتصل بتاريخ مصر السياسي في فترة الحرب العالمية الثانية، التي عاشها هناك.

لقد تحكم في صياغة هذه السيرة مفهوم الكتابة الصحفية السياسية التي احترفها غلاب وأتقنها، لأجل ذلك ساد الإخبار والتحليل السياسي على خطاب هذا النص الذي لم يبعد- مع ذلك - عن الوظيفة الأدبية التي فرضها سياق السيرة الذاتية و نمطها الخطابي السردي؛ فعلى الرغم من أن للسيرة الذاتية عموما صلة وطيدة بوظيفة الإخبار، فإنها حريصة على تصوير الذات في سياق سردي لا يخلو من بعد درامي.

إن النظر إلى عمل غلاب خارج بنيته الإخبارية؛ أي إذا ما نزعنا عنه المعلومات والوقائع التي يرويها، وحاولنا أن ننظر إليه باعتباره بنية سردية، فإننا نجده حكاية تقوم على السفر والمغامرة. يقدم هذا العمل مادة إخبارية ووقائع سياسية في صيغة سردية ترتبط فيها الأحداث ارتباطا واهيا بشخصية السارد وبتأثيرها في مجرى حياته المتحولة. فلم يكن هذا السرد يفسح المجال لتصوير إنساني رحب لعلاقة السارد

بالمكان الذي عشقه قراءة ومعاينة. لقد غلب التاريخ السياسي في هذه الفترة المستعادة على حياة السارد الفردية؛ ففي مواضع شتى من كتابه خاض في أحاديث لا صلة لها بحياته الخاصة، مثل حديثه المستفيض عن مصر وحكوماتها وديموقراطيتها ودستورها وعلاقتها بالاستعمار الإنجليزي ووضعها السياسي في ظل الحرب العالمية الثانية.

ربما نفسر ذلك بأهمية الأحداث في تلك الفترة وحاجة القارئ إلى التعرف عليها من شاهد عيان يفترض قربه من الحقيقة، كما أن السيرة الذاتية في جميع الأحوال نص مرجعي يحيل إلى واقع خارج النص؛ أي انه نص إعلامي تداولي خاضع لتجربة التحقيق ويتوخى من القارئ التصديق. إنه يقبل على السيرة الذاتية طالبا الحقيقة من جنس أدبي مرتبط بما هو حقيقي ومعاش، لكن هيمنة الأحداث التاريخية العامة في هذا العمل على الأحوال الخاصة هيمنة تكاد تكون مطلقة، يشير إلى أن كتاب غلاب أقرب إلى جنس المذكرات منه إلى جنس السيرة الذاتية، إذا ما أخذنا بالتمييز القديم القائل بأن المذكرات تركز على الأحداث الخارجية بينما تركز السيرة على الحياة الخاصة لصاحبها.

والحق أن هذا العمل -على العموم - لم يفرده صاحبه في الأساس لسرد الأحوال الخاصة التي جاءت نادرة في النص من قبيل تصويره لولعه بالثقافة المصرية ولوداع الأسرة ولوفاة الوالد وللمشاعر التي انتابته في فرنسا قبل وصوله إلى مصر ولعلاقته بأساتذته في العلم أوالوطنية. كما أن الكاتب لم يبح بأية أسرار خاصة تشبه تلك

الأسرار التي يتوقعها قارئ السيرة الذاتية الذي يقبل على هذا الجنس الأدبي مدفوعا بفضول تعرف أسرار في حياة غيره.

لقد هيمنت الوظيفة الإخبارية والوظيفة الخطابية على الوظيفة الأدبية. فالكاتب حريص على إعلام قارئه وإفادته وتربيته؛ إنه يرى سيرته بالقاهرة نموذجا لسيرة حياة كفاح ونشاط وطموح جديرة بالمحاكاة. غير أن قارئ السيرة الذاتية يخيب أمله في هذا العمل الذي توقع في البداية بأنه سرد لحياة الكاتب المغربي المعروف عبد الكريم غلاب بالقاهرة وكشف لأسرارها وتصوير لهواه المصري أو لتلك الرغبة التي أملتها الثقافة المصرية وأعمالها الإبداعية التي تدخلت في تخطيط حياته وتحويل شخصيته. يرى القارئ أن سيرة غلاب بالقاهرة لم تجعله يعيش فيها هواه المصري المكبوت، ولم تستجب - في أغلب الأحيان- لحاجاته ورغباته في تجسيد هذا الهوى في صور حياتية تنطق بعشق السارد لفضاء القاهرة وتفاعله الملموس مع حياتها في شتى المستويات. لقد ظلت خواطر القارئ المغربي وأحاسيس هواه المصري تبحث في هذا العمل عن صور سردية تتناغم معها وتعبر عنها؛ فإذا كانت قد عثرت على بعض منها، فإن معظم صفحات هذا العمل شذت عن الخطة التي ارتسمت في ذهن القارئ، وانتقل الكتاب من تصوير تجربة الهوى والذات إلى سرد للوقائع والأحداث السياسية والتاريخية التي كانت القاهرة مسرحا لها.

الفصل الثاني
الهوى المصري والمغامرة الجنسية

في عمل محمد برادة "مثل صيف لن يتكرر"(٢٩) ستمتزج السيرة الذاتية بالتخييل الروائي؛ فقد لجأ الكاتب إلى مختلف حيل الصنعة الفنية التي جعلت التذكر يلتبس بالتخيل، والماضي ينصهر في الحاضر، والتصديق يتلاشى في التخييل، والواقع يذوب في الفن، والهوى المصري "يمشي على قدمين" في علاقات ملتبسة ومغامرات جريئة كشفت أسرار قاهرة كاتب حداثي يتأمل ذاته في مراحل مختلفة من العمر امتدت من يوليوز١٩٥٥ إلى فبراير١٩٩٨، سواء في أثناء إقامته الدراسية أو في زياراته الثقافية المتلاحقة بعد ذلك.

سخّر الكاتب في صياغة هذا العمل كل ما يدخره من رصيد الكتابة القصصية والروائية والنقدية والسياسية؛ إذ لم يخل هذا العمل السردي التخييلي من أنماط الخطاب النقدي والسياسي، غير أن هذه الأنماط ظلت مشدودة إلى الخطاب السردي المهيمن وإلى التجربة الحياتية الذاتية. أي إن كل ما يرويه السارد من تفاصيل حول الآخرين، إنما يراد منها تصوير الذات وتأملها وليس عرض المعلومات وتدوين الوقائع، وان لم يخل هذا العمل من استطرادات إخبارية رامت التوثيق بدل التخييل، على الرغم من وعي الكاتب أو السارد بأن " الأحداث لا تهمه ولا تهم الآخرين، وإنما هو يستجيب لرغبة الكتابة التي سرعان ما

على نحو صريح، سواء من خلال إشارة الغلاف إلى النوع الأدبي الذي ينتمي إليه العمل "محكيات"، أو العنوان الفرعي الذي يصدّر به هذه المحكيات: "ثقوب لا تكف عن الامتلاء" مصحوبا بعبارة مستعارة من الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا: "الذكرى خيانة تجاه الطبيعة لأن الطبيعة بالأمس ليست طبيعة. ما كان ليس شيئا وأن نتذكر معناه ألا نرى. لتمرّ أيها الطائر: مُرّ وعلّمني كيف أمرّ". أو من خلال اختياره السرد بضمير الغائب وباسم مستعار (حماد) ثم الالتفات إلى السرد بضمير المتكلم في مرحلة أخرى من مراحل سيرة الكاتب بالقاهرة.

إن جميع هذه العلامات الظاهرة تحمل المتلقي على قراءة هذا العمل باعتباره خطابا ينطوي على رغبة في التخييل السردي والصنعة البلاغية والتأويل الذاتي المعاصر للوقائع المروية أو الظواهر المثارة. إن الرغبة في الكتابة التي حملت السارد على استعادة ذكريات الزمن الماضي بالقاهرة، تعني رغبة في استبطان الذات وملامسة جوانبها الحميمة وتأمل الحقيقة الشخصية الفردية. وهي أيضا رغبة في التعبير عن لحظة تاريخية وثقافية ووجدانية مهمة في حياته الشخصية وحياة غيره من المثقفين المغاربة الذين حدد الهوى المصري اختياراتهم ورغباتهم.

تصور "محكيات" محمد برادة تأثير الهوى المصري في وجدان فتى مغربي وعقله؛ ذلك التأثير الذي حمله على السفر إلى مصر والمغامرة في الأرض التي أخرجت كل هؤلاء المبدعين الذين فتنوا

مخيلته. كما تصور صدمة هذا الفتى بفضاء لم يكن قبل السفر سوى مجموعة من الصور الثقافية والفنية أو مجموعة من الأعمال الإبداعية الساحرة. وتصور أيضا تفاعلاته المختلفة والمتعاقبة مع هذا الفضاء الجامعي والاجتماعي والجنسي والثقافي والفني والسياسي والحضاري؛ إذ يمكن القول إن هذا العمل السردي يصور تاريخ الهوى المصري في مخيلة المغربي في أطوار مختلفة من حياة السارد ووجدانه وعقله. فالقارئ يعيش هنا ثلاثة أطوار زمنية متداخلة في ماضي السارد المستعاد بالقاهرة: طور الحلم بالسفر، وطور الإقامة والذوبان في الفضاء الجديد، وطور العودة المتكررة إلى مرابع الصبا وأرض الأحلام.

تمثل هذه المحكيات في مستواها التخييلي تصويرا للرغبة في السفر إلى الصقع الآخر والمغامرة فيه، تلك الرغبة التي أوحت بها إلى السارد ذخيرته الثقافية المصرية. يلتقي سارد هذا العمل وبطله مع الأبطال الروائيين في أنه لا يملك تحديد رغباته بنفسه؛ فقد استسلم لسحر الإبداع المصري الذي وجهه للسفر إلى القاهرة والمغامرة مع فتياتها ونسائها، كما غامر أبطال الأفلام والقصص المصرية. على نحو ما وجه رغبته في الكتابة الأدبية، كما كتب أدباء مصر. إن البطل الذي تصوغه هذه المحكيات هو البطل الذي حدد الهوى المصري حياته ومصيره، كما حدد حياة ومصير غيره من المثقفين المغاربة الذين لم يكتبوا سيرهم أو يستوحوها في أعمال تخييلية.

وتمثل هذه المحكيات في مستوى آخر من مستويات تلقيها المتعلق بوظيفتها البلاغية التداولية، نصا سرديا يتوخى صاحبه تقديم صورة نموذجية عن نفسه وعن حياته في صقع حلم بالسفر إليه معظم المغاربة في حقبة مهمة من تاريخ تَشكُّل الشخصية المغربية الحديثة. فهذا العمل هو سيرة حياة أكثر الأدباء المغاربة شهرة في العالم العربي وأقواهم حضورا في الثقافة الأدبية العربية الحديثة. ولا شك أنه أراد بعمله هذا أن يتواصل مع المتلقي كما أراد أن يتواصل مع ذاته. من هنا لا يجب أن نقتصر على قراءة هذا العمل باعتباره تأويلا وغوصا في الذات فقط، بل ينبغي أن ننظر إليه أيضا باعتباره رسالة موجهة إلى المتلقي، يدعوه فيها الكاتب إلى أن يراه نموذجا للمثقف المغربي الناجح الذي عاش تجربة حياة جديرة بالمحاكاة.

الهوى المصري والمغامرة الجنسية:

يصور هذا العمل السردي الرغبة في المكان؛ أي كيف نبتت بذرة هذه الرغبة، وما هي النماذج التي أوحت بها كما أنه يصور تحقق الهوى المصري في السفر والمغامرة والثقافة؛ فما كان بالأمس نموذجا يتطلع البطل إلى محاكاته، صار اليوم واقعا يعاينه ويعيشه. إن رغبات البطل غنية غنى إيحاءات الهوى المصري، وغنى سمات شخصيته واستعدادها لامتصاص هذه الإيحاءات والتطابق مع النموذج الموحي، الذي كان يمثل في ذهنه صورة مختلفة عن الصورة التي تمثَّلها كل من عبد الكريم غلاب القادم إلى القاهرة من القرويين وبيئة فاس المحافظة

في الثلاثينيات، أو الساحلي بطل رواية "المصري" الشخصية التطوانية المحافظة والعليلة.

لقد صور عمل محمد برادة شخصية ذات سمات مغايرة لشخصيتي عبد الكريم والساحلي؛ إنها أقرب إلى الشخصيات التي دأبت الأعمال الروائية المغربية والعربية الحداثية على تصويرها وتقديمها باعتبارها صورة لشخصية المثقف العربي المعاصر؛ فحماد (أو محمد برادة) في هذه المحكيات نموذج للإنسان المغربي الحداثي الممتلئ بالحياة؛ لا تقف في سبيله مواضعات اجتماعية أوخلقية؛ متحرر من كل القيود التي يمكنها أن تعيق حريته وهواه المصري الذي تغلغل في ذاكرته ووجدانه.

لقد حَلَّ حماد بالقاهرة يحمل معه ماضيه من "العفرتة والشيطنة"(٣١) الذي لم يتأخر كثيرا في إظهاره مع أصدقائه المغاربة في مدرسة الحسينية التي جمعتهم بزملائهم المصريين في السنة التوجيهية قبل الالتحاق بالكلية.لم يكن حماد أبدا طفلا منطويا أو خجولا أو متخوفا؛ فقد "شارك في المظاهرات وهو لم يتجاوز العاشرة، وعاشر أصدقاء الفصل الدراسي الذين أنشأوا خلية مقاومة مسلحة في ١٩٥٤ "(٣٢)، ولهذا السبب لم يتردد في التطوع للتدريب في أحد معسكرات القاهرة على إطلاق النار بعد العدوان الثلاثي عقب تأميم قناة السويس؛ فقد كان فتى شجاعا انخرط في العمل السياسي منذ الصغر ولا يتصور نفسه مجرد طالب يحلم بالحصول على شهادة

جامعية تخول له ضمان وظيفة يؤمن بها مستقبله الاجتماعي؛ فقد وجد صعوبة في أن يفسر للرجل الإيطالي، الذي نصحه -على ظهر السفينة المتجهة إلى مصر- بالابتعاد عن السياسة إذا أراد النجاح، "تلك المشاعر المتأججة التي تولّدت في نفسه وهو يسمع في الرباط، أنباء ثورة يوليوز وما فجرته من حماس في نفسه و نفوس أصدقائه المنغمرين -على صغرهم- في حلقات التكوين السياسي للحركة الوطنية"(٣٣)؛ بل إنه اختار أن يكون سياسيا يساريا من دون أن يهتدي إلى تحديد أسباب هذا الاختيار.

وقد تكاملت هذه السمات في شخصيته مع سمات التحرر الخلقي والاجتماعي؛ فهو يتسم في علاقته مع المرأة بالحسية والدونجوانية؛ ازدحمت مواعيده في القاهرة مع نساء اللذة العابرة والعلائق الملتبسة؛ فقد قدم إليها محملا بخبرة سابقة" مباشرة ممعنة في الحسية، خالية من المقبلات والغزل"(٣٤)، واستمرت تلك المواعيد والعلائق في الزيارات اللاحقة التي قام بها إلى القاهرة في مختلف مراحل عمره، وكأن السنين لا تزيد نزواته إلا اتقادا. لقد تعلم منذ الصبا كيف يجمع بين الجد والهزل(٣٥)، وكيف يعاقر الخمر بيد ويمسك الكتاب بيد أخرى، وكيف يكون فارسا حقيقيا يجول في القاهرة ويصول دون أن تنال هذه الجولات والصولات من قدرته على إثبات ذاته باعتباره طالبا واعدا، وأستاذا جامعيا بعد ذلك يسهم في تكوين أعداد وفيرة من الطلاب المغاربة الذين شكلوا فيما بعد النواة الأولى للحركة

الثقافية النشيطة التي عرفها المغرب في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وناقدا أدبيا يمثل بلده في كل المؤتمرات العربية والدولية.

لقد حل حماد بالقاهرة يحمل وجدانا مفعما بسحر السينما المصرية ومشاهد أفلامها الرومانسية المتحررة التي ولدت عنده رغبة في السفر إلى أرض الأحلام ومحاكاة نجوم السينما. على هذا النحو تكشف المغامرات الغرامية والجنسية التي يصورها الكاتب في هذا العمل، أن حماد يستوحي رغبته الجنسية من أبطال السينما المصرية التي أدمن مشاهدتها منذ طفولته بفاس؛ لأجل ذلك اتسمت أول مغامرته مع المرأة في مصر بالرغبة الشديدة؛ إنها رغبة في أن يتقمص ذلك الآخر الذي صنع رغباته الغرامية، وفي أن يضطلع بأدواره التي طالما فتنت مخيلته. إن الرغبة الجنسية التي يصورها هذا العمل الأدبي ليست -في إحدى دلالاتها- سوى رغبة في محاكاة أبطال السينما والروايات الذين أثروا في المخيلة المغربية. يصور الكاتب لقاء حماد بفوزية وكأنه لقاء تجسيد رغبة قابعة في الوجدان؛ فهو "متلهف لأن يستمع إليها، لأن يلمسها وربما لأن يكتشف جسدها. متهيب ومبسوط في نفس الآن من مغامرته الأولى في أرض الأفلام التي ملأت مخيلته عندما كان يتردد على سينما بوجلود في فاس"(٣٦) .

و إذا كانت هذه الإشارة إلى الإحساس الذي ساور البطل المغربي في أول مغامرة غرامية بالقاهرة، لا تخلو من صدق وتناغم مع توقعات القارئ الذي يشاطره الهوى المصري، إلا أن معظم لحظات

الغرام ومشاهد الرغبة في هذا العمل لم تصور لنا بطلا يبحث عن تجسيد صور الحب السينمائية المكبوتة، بقدر ما صورت بطلا نهما، لا هم له سوى إشباع رغباته الجنسية مع نساء من مختلف المستويات الاجتماعية والثقافية. فبعد المغامرة الأولى مع فوزية التي وصفها بأنها كانت "مدخلا" يليق ببلد الأفلام الوردية، الرومانسية التي دغدغت مخيلته وهو ما يزال ولدا صغيرا في فاس"(٣٧)، تبدأ سلسلة مغامراته مع نساء القاهرة التي لم تنقطع حتى في زياراته العابرة بعد أن أصبح أستاذا جامعيا ومثقفا عربيا بارزا؛ وهي علاقات حسية بررها الكاتب بخبرته السابقة الممعنة في الحسية مع المرأة وبانجذابه إلى فضاءات القاهرة السرية.

وإذا كان طبيعيا أن يعيش طالب مغربي في مستهل الشباب مثل تلك المغامرات الغرامية التي رواها الكاتب في هذا العمل، فإن الذي يثير تساؤل القارئ، هي الحاجات التي يستجيب لها تصوير مثل تلك العلاقات الجنسية المتعددة التي لم يتردد الكاتب في توصيلها للقارئ: ما أهمية سرد علاقات حماد العابرة مع نساء اللذة؟ وما فائدة أن يسرد الكاتب صورة جنسية فاضحة لامرأة مازوشية، أو مكالمة تليفونية لتلميذة في الخامسة عشرة تطلب من حماد في إحدى زياراته المتأخرة ممارسة الجنس؟ وما فائدة أن يسرد الكاتب مغامرته الجنسية مع سنية وأن يحتال على حارس العمارة مدعيا أنه في انتظار صحفية ستأتي لإجراء حديث معه وهو المثقف المغربي العائد من بغداد شوقا إلى

القاهرة يحمل معه مشروع مغامرة جنسية مع امرأة متزوجة غير متلائمة مع زوجها؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات ينبغي أن نقف أولا على المسوغات التي يقدمها الكاتب نفسه للصور الجنسية التي احتشد بها عمله؛ فهو كاتب حداثي ينتسب إلى فئة الكتاب العرب الذين منحوا الجنس في نصوصهم الإبداعية ما يستحقه من أهمية باعتباره أحد العناصر الأساسية المحددة للسلوك والمواقف؛ ولعل الرؤية الإبداعية الجريئة أن تنطوي كما يرى الكاتب مستندا إلى رأي لنجيب محفوظ، على تجديد للأخلاق بمعناها الواسع؛ فليس شعر أبي نواس الموصوف بالإباحية سوى "دعوة إلى أخلاق جديدة تتمثل في المطالبة بالحرية والتخلص من المحرمات"(٣٨)؛ وقياسا على تجربة أبي نواس يمكن أن نفهم كل التجارب الإبداعية الروائية العربية الحديثة التي صورت الرغبة الجنسية عند الرجل والمرأة، بما فيها محكيات محمد برادة التي تصور سيرة حياته بالقاهرة.

والحق أن الكاتب يصدر عن مبدأ أخلاقي مناقض لمبدأ الحرص على فضيلة المظاهر التي يتحلى بها المجتمع في رؤيته للمرأة والرجل، ويرى أن صورتهما "تقدم دائما من وراء حجاب "، (٣٩) ولأجل ذلك كان من وظيفة الإبداع الأدبي الكشف عما يجري تحت السطح مما لا يقر به الخطاب الثقافي الرسمي: "كان حماد يخمن أن في القاهرة أنماطا أخرى من الحياة والعلائق مغايرة للصورة التي ينسجها خطاب

مؤدلج يبحث عن تجسيدات اجتماعية تظل مترددة وحائرة"(٤٠) .

على هذا النحو مضى الكاتب في نسج فضاء آخر للقاهرة غير ذلك الفضاء الذي صورته السينما الرومانسية أو روايات إحسان عبدالقدوس ويوسف السباعي، أو الفضاء الذي تنسجه الخطابات الثقافية والاجتماعية السائدة؛ إنه فضاء القاهرة السرية أو مجاهل القاهرة الأخرى التي لا نكتشفها إلا في النصوص الإبداعية.

قد تكون هذه المسوغات مقنعة عندما يتعلق الأمر بنصوص إبداعية تخييلية من قبيل تلك الأعمال الروائية العربية الرائدة التي أشار إليها الكاتب نفسه. لكن عندما يتعلق الأمر بعمل يضم محكيات عن سيرة صاحبه الذاتية بالقاهرة وأنماطا أخرى من الخطاب النقدي والفكري والسياسي، فإن تقييم الصور الجنسية في هذا العمل لا يمكن أن يستند فقط إلى ذلك المسوغ النقدي العام الذي حاول الكاتب أن يدعم به نزوعه اللافت إلى سرد المغامرات الجنسية. فقارئ هذا العمل لا يعنيه كثيرا أن يسرد عليه الكاتب أنماطا من العلاقات الجنسية تكشف عن الوجه الآخر للقاهرة، بقدر ما يعنيه أن يصور له سيرة حياة شخص عاش كما يعيش أي شاب أجنبي عن البلد الذي سافر إليه للدراسة؛ فهذا الشاب لابد أنه عاش حياة علمية وثقافية ربطته بأساتذة وشعراء وكتاب مرموقين وتعرف عن كثب على سلوكهم ومبادئهم ومواقفهم، ولابد أيضا أنه اختلط بأشخاص عاديين من المجتمع، ولابد أن يكون قد خاض مغامرات جنسية من قبيل تلك المغامرات التي صورها الكاتب في

عمله، لكنه بالقطع لم يكن فارسا أو دونجوانا في كل المواقف الجنسية، بل كانت تعتريه أحيانا لحظات ضعف إنساني ويخفق قلبه لرؤية فتاة لم يتأخر في أن يقع في حبها، كما أن النساء اللواتي صور مغامراته معهن، لم يكنّ في حقيقة الأمر مجرد موضوع للذة، وكأنهن كائنات من دون مشاعر إنسانية؛ ففي تصويره لعلاقته بعشيقته سنية، كان التركيز على الجانب الحسي في هذه العلاقة، وليس على شخصية سنية التي تفسح للروائي مادة إنسانية خصبة جديرة بالتصوير والتفكير في هذا النموذج من الشخصيات الإنسانية المتحررة الموجودة في مجتمع شرقي منغلق.

إن الانطباع الذي يولده هذا العمل في ذهن القارئ، هو أنه عمل، إن كان قد اشتمل على فسحات أدبية وإنسانية خاصة ببعض النماذج الإنسانية التي تعلق بها الكاتب في حياته بالقاهرة، مثل "أم فتحية" الخادمة النوبية ومثل السيدة "زينات" التي استأجر مع رفاقه شقتها عندما كانوا طلبة، فإن ما سرده الكاتب من صور عن الجامعة وأساتذتها وعموم المثقفين الذين يفترض أن يكون الكاتب قد تفاعل معهم، لا يستجيب لتوقعات قارئ مصاب بالهوى المصري. ويبدو أن الصفحات التي أفردها لروايات نجيب محفوظ والحوار الذي أجراه معه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل، قد أراد به الكاتب إحداث نوع من التوازن بين مختلف جوانب الحياة في هذا العمل.

إن التساؤل الذي يفرض نفسه بعد قراءة هذا العمل هو: هل

نجح الكاتب في تحقيق التناغم بينه و بين قارئ سيرته؟ هل استطاع بسرده لذكرياته في القاهرة وبتصويره للهوى المصري، أن يعبر بصدق وعمق عن هذه التجربة الوجدانية المشتركة؟ هل عثر قارئ هذا العمل على ذاته في ذات الكاتب، مهما تفرد عنه برؤيته وسماته الشخصية؟.

قد تختلف الإجابة من قارئ لآخر، ولكن الذي تبين من التحليل السابق أن صياغة هذا العمل تجاذبته أغراض متعددة: فإلى جانب الغرض الأدبي والإنساني الذي جسدته جملة من الصور السردية عالية الإحساس، كان غرض تسويق العمل واستهلاكه متحكما في كثير من صفحاته التي كانت تتجاوب مع فئة من المتلقين الذين يقبلون على السير الذاتية لما فيها من سرد لمغامرات الكاتب الحقيقية. وقد حرص الكاتب على أن يقدم لقارئه مادة تتسم بغير قليل من الإغراء، سواء ما تعلق منها بمغامراته الجنسية أو مغامراته الثقافية باعتباره أحد المثقفين المغاربة الأكثر شهرة في العالم العربي.

يبدو أن هذه السمات المخصوصة في شخصية حماد (أو محمد برادة) قد تفاعلت مع ذخيرة الثقافة المصرية ليصبح الهوى المصري في مخيلته دالا على الثقافة والفن والعمل السياسي والحرية الجنسية. وواضح أن الرغبة التي استبدت به للسفر إلى القاهرة، أوحت بها طبيعة الهوى المصري على نحو ما شكّله وعيه الذاتي. فمع أن هذا الهوى كان شيئا مشتركا بين المثقفين المغاربة والناس العاديين أيضا، إلا أن تمثله اختلف من شخص إلى آخر وفق اختلاف سماته الشخصية، وطبيعة

رؤيته للعالم، وبيئته الطبيعية والاجتماعية والثقافية ومفهومه للكتابة أيضا.

معابر القاهرة:

لقد كانت معابر حماد إلى القاهرة هي المعابر نفسها التي عبرها عبدالكريم غلاب، مع اختلاف فرضته العشرون سنة التي فصلت رحلتيهما؛ وهي مدة زمنية حدثت فيها تحولات سياسية وثقافية واجتماعية في مصر والمغرب ألقت بظلالها على وعي الإنسان المغربي وتمثله للهوى المصري. على هذا النحو نجد ذخيرة الثقافة المصرية التي تفاعل معها وعي حماد قد تنوعت وأصبحت أكثر تأثيرا في الوجدان؛ ففي الأدب كان قد ظهر نجيب محفوظ الذي سيخلف كلا من أحمد شوقي وطه حسين في زعامة الأدب العربي، وفي السينما ازدهرت الأفلام الرومانسية التي صنعت أحلام آلاف من المشاهدين العرب، وفي السياسة ظهرت شخصية عبد الناصر الذي سيغذي أحلام الملايين من الشعوب العربية بمجتمعات عادلة وحرة.

لقد اختار حماد السفر إلى القاهرة بدلا من دمشق التي اختارها آخرون، لأن ثقافته المصرية هي التي أوحت له بذلك؛ فقد أدمن مشاهدة الأفلام المصرية منذ طفولته بفاس، وشاهد أغاني مصورة لمحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش واسمهان وأم كلثوم، وقرأ لكتاب مصريين،

لقد" كان سفره إلى القاهرة جزءاً من ذلك الحلم المتدثر بغلائل اللغة والسينما والنيل وثورة عبد الناصر وجامعة القاهرة وشخصيات الكتاب والمغنين"(٤١)

إن ذخيرة حماد الثقافية المصرية أوحت إليه برغبتين؛ رغبة في السفر إلى القاهرة لاستكمال الدراسة والاستمتاع بفضاء وردي كذلك الفضاء الذي صورته الأفلام الرومانسية، "تزينه الأغاني والسهرات وضحكات النساء الغواني المرتديات لفساتين دكولتيه"؛ فضاء يقوم على محاكاة " مناخات أوروبية تطبعها رفاهية العيش " مما يجعل المشاهد يرى في القاهرة، التي يفترض أن أحداث هذه الأفلام تدور فيها وليس في ديكورات لا توجد سوى في مخيلة من ابتكرها، "جنة موعودة"(٤٢) لكل شاب عربي يحلم بالسفر إلى هذه المدينة.

أما الرغبة الثانية التي تولدت لديه بوساطة الثقافة المصرية، فهي حلمه بأن يصبح " كاتبا يلملم المشاعر واللحظات والأفكار التي كانت تتخايل، آنذاك (منذ السنة الأولى من الدراسة الثانوية)، مبهمة في نفسه وفي نفوس أصدقائه و مواطنيه"، (٤٣) لقد استوحى حماد الرغبة في الكتابة من قصص كامل كيلاني وكتابات المنفلوطي وطه حسين وتوفيق الحكيم ولطفي السيد وجرجي زيدان ونجيب محفوظ لاحقا وغيرهم من الأدباء المصريين والمشارقة الذين تسللوا إلى نفسه وجعلوه في النهاية لا يفصل افتتانه بالكتابة عن افتتانه بمصر التي كان يراها أشبه ب" صندوق للعجائب يبدع كل ما يجذب مخيلة الطفل والمراهق: الأفلام

والأغاني والقصص والنصوص التي تعيد للأدب العربي رونقه وقدرته على التأثير."(٤٤)

يبدو أن التفكير في تفسير سفره إلى القاهرة وفي ارتياد الكتابة شغلا شخصية حماد؛ فهو دائم التفكير في "المعابر" التي قادته باستمرار إلى القاهرة،وفي ولعه المبكر بالكتابة،ماذا يعني هذا الهوى المصري الذي لا يكف عن بث الشوق في نفسه إلى القاهرة ويملي عليه رغبة متجددة في الذوبان في فضائها، على نحو ما لا يكف عن الإيحاء إليه بضرورة استلهام مخزون ذاكرته في الكتابة الروائية؛ هل هو الوجدان أم لغة الكلام أم الفضاء الضاج بالرومانسية ؟(٤٥)

إنها هذه الأمور مجتمعة؛ فلا يمكن فصل" رومانسية " القاهرة عن لغة كلام سائقي التاكسي أو المارة في الشوارع أو عن أحاديث المقاهي والأصدقاء والمكالمات التليفونية وكلام الإذاعة والتلفزة والمسرح وما تنشره الصحف (٤٦). على نحو ما لا يمكن فصل لغة الكلام عن الوجدان؛ فالسارد أبدى افتتانا منذ الطفولة " بذلك الكلام العربي المختلف" الذي التقطه من الأغاني والأفلام ثم بعد ذلك في خلال إقامته بالقاهرة،وهو افتتان تفسره رغبة السارد في غمرة الحركة الوطنية المغربية لاسترجاع" الوطن المصادَر من خلال استعادة تملُّك اللغة التي تلحم ذاكرات الناس. أمام قوة اللغة الفرنسية وتجلياتها التقنية، كانت العربية تستند إلى أمجاد ماض مغيَّب وإلى ذاكرة حية تنتج كلاما يترجم الوجدان.."(٤٧) .

على هذا النحو يفسر السارد فتنته المبكرة بالكتابة الأدبية وباللغة المصرية؛ فتنة أحدثها المتخيل الثقافي المصري في نفس متوثبة إلى ارتياد لغة تعبر عن الهوية وفضاء يحتضن هذه اللغة المعبرة عن الوجدان العربي الحي " والمليئة بالسحر والاستعارات والقدرة على تملك المعيش من خلل عبارات سريعة، نافذة."(٤٨) .

يقول عن علاقته بلغة الكلام المصرية بأنها كانت ولادة جديدة له. لقد افتتن بهذه اللغة الغنية التي فتحت أمامه آفاقا جديدة؛ فمن خلال تفاعله مع هذه اللغة المختلفة استطاع أن يفكر في لغته المختزنة.غير أن افتتانه لفترة طويلة بالتصورات 'الإيديولوجية الجاهزة التي تحكمت في وعي النخبة العربية المثقفة طوال الستينيات و السبعينيات لم تسمح له بأن يتنبه إلى أهمية اللغة المختزنة في ذاكرته. ولأجل ذلك أقر بأن اختياره الكتابة الروائية بالصورة التي دشنها في روايته الأولى " لعبة النسيان"، إنما يؤول إلى المتخيل الأدبي المصري؛ فالروائيون المصريون نجحوا في التفاعل مع لغات الكلام اليومي وإعادة صياغته في أعمال روائية استحوذت على القراء العرب.فلماذا لا يستوحي الروائي المغربي لغة كلامه في كتابة رواية مغربية فاتنة؟!

يقول السارد في هذا المعنى:" لم أسترجع " كلامي " إلا عبر وساطة كلام الرومانيسك المصري. كان هناك أول الأمر، افتتان بذلك الكلام العربي المختلف.. وشيئا فشيئا توارى كلامي في ثنايا الذاكرة لأنني استعملت لغة الحاضر المفتونة بالفعل السياسي و بناء مجتمع

مغاير.كأنما هوس المستقبل ألغى الماضي وكلامه المختزن في الذاكرة. ظللتُ، طوال عشرين سنة، أجري وكأنني معصوب العينين. وتوالت التعثرات، وتفاقم الشعور بالدوران في حلقة مفرغة. وخلال زيارة للقاهرة في نهاية السبعينيات، حدث ما يشبه استيقاظ كلام الرومانيسك المختزن في ذاكرتيّ. بدأت أتنبه إلى ذلك العالم الآخر الذي ينسجه كلام الرومانيسك المصري ويستوحيه القاصون والروائيون ليشيِّدوا عوالم فاتنة جذابة.وبدأت أتساءل عما إذا كان الرومانيسك في المغرب أبكم، بالمقارنة مع نظيره في مصر، أم أن الافتتان الذي عشته في نهاية مراهقتي هو ما جعلني أنساق وراء ذلك الظن؟"(٤٩)

لاشك في صراحة هذا النص واعترافه بوساطة الذخيرة الروائية المصرية في الإيحاء إلى السارد باختياراته الأدبية.ولكن النص أيضا يشير إلى قضية أدبية وثقافية مهمة؛ هي طبيعة العلاقة التي قامت بين الروائي المغربي ونموذج الرواية المصرية الذي افتتن به؛ فالسارد يصرح بأنه منذ عودته إلى المغرب سنة ١٩٦٠ وإلى بداية الثمانينيات ظل حريصا على قراءة أعمال نجيب محفوظ القصصية والروائية، بل إنه ظل يتزود في كل أسفاره إلى القاهرة بمخزونه من المتخيل الأدبي للمبدعين المصريين وفي طليعتهم نجيب محفوظ، الذي اتسمت رواياته بامتدادها في شوارع القاهرة بقدر حرصها على التشخيص الرمزي؛ غير أن الأسئلة الإيديولوجية المهيمنة في تلك الفترة لم تسمح للروائي المغربي بالتفاعل الصحيح مع المتخيل الأدبي المصري والانتفاع به.لكن السؤال

الذي يحضرني الآن هو: هل استطاع هذا الروائي فيما بعد أن يتوقف عن الجري معصوب العينين ويتنبه إلى ما ينبغي أن يستوحيه في كتابته ليتواصل مع قارئ عشق نجيب محفوظ وغيره من المبدعين المصريين؟

لعل هذا السؤال قد أقلق بالفعل صاحب رواية " المصري " محمد أنقار الذي لم يكن -منذ بدايته الأولى في كتابة القصة - كاتبا مفتونا بالإيديولوجيا فتنة جيله من الكتاب الشباب الذين كانوا يخطون خطواتهم الأولى على درب الكتابة في أواسط الستينيات، ففي هذه الرواية سيصور الكاتب علاقة المفارقة التي ربطت الروائي المغربي بنجيب محفوظ أو بالمبدعين المصريين؛ علاقة قوامها الفتنة والعجز عن المحاكاة.

الفصل الثالث

الهوى المصري والمغامرة الروائية

- في رواية " المصري "(٥٠) لمحمد أنقار تتحول نخيرة البطل الثقافية المصرية إلى عنصر تخييلي فاعل في السرد الروائي وإلى مصدر للخلق والإعجاز؛ إنها الوسيط الذي أوحى إليه بالرغبة في الكتابة الروائية على نحو ما أوحى إليه بالعجز عن تنفيذها.

لم تعد مصر- في هذا العمل الروائي - فضاء مباشرا يعاينه الروائي بواسطة السفر والمغامرة ورواية صور الذاكرة وأحداثها؛ فهي ليست فضاء حقيقيا ملموسا كذلك الفضاء الذي سافر إليه كل من محمد برادة وعبد الكريم غلاب وحققا فيه مغامراتهما، بل هي فضاء مجازي وسمة فنية تجسدت في شخصيات وأفكار وأمكنة ونصوص غدت مصدرا يستنفر الخيال ويخصب الوجدان ويحرك السرد و يولّد الرغبة و العجز في الآن نفسه معا.

لقد سعت رواية "المصري" إلى أن تتجاوز تصوير تأثير الهوى المصري في الإنسان المغربي الذي تجسد في أحد أشكاله عبر السفر إلى مصر والمغامرة في فضائها العلمي والسياسي والثقافي والاجتماعي، إلى تصوير وظيفته الفنية في العمل الروائي باعتباره سياقا تخييليا ذا حبكة تتسم بالتوتر والدرامية والامتداد السردي؛ أي ان الهوى المصري أصبح مكونا سرديا يسهم في بناء بلاغة النص وتكوين دلالاته. فنجيب محفوظ وأم كلثوم وأمكنة القاهرة وشخصيات الأعمال الروائية والنصوص الغنائية وغيرها من مظاهر الثقافة المصرية تعد في هذا العمل سمات فنية يجب قراءتها وتأويلها في سياقها الروائي.

إن رواية "المصري" هي قصة رجل عليل يتطلع إلى أن يكتب رواية عن مدينته المغربية "تطوان" مثلما كتب نجيب محفوظ عن القاهرة، غير أن حجم التباين في السمات بينه وبين الكاتب المصري القوي أشعره بالعجز ووقف به في منتصف الطريق. لقد عاش بطل الرواية حلما أثقل كاهله؛ فالإبداع الروائي قوة ينوء بحملها من لم تتهيأ له الأسباب، ومع ذلك توهم البطل العليل أنه بما توافر لديه من طاقات فردية تميزه عن أقرانه يمكنه أن يمضي في طريق حلمه إلى نهايته. غير أن العجز عن تنفيذ مشروعه الروائي فتح الباب نحو الهزيمة وتقبل المصير المحتوم الذي ينتظر جميع الأبطال التراچيديين الذين يتحملون أفعالا نبيلة دون أن ينجحوا في أن يصبحوا شخصيات كاملة الفضيلة.

لقد توخى أنقار أن يصور في رواية "المصري" حقيقة ثقافية تاريخية وحقيقة روائية تمثلتا في علاقة المغربي بالمتخيل المصري أو علاقة رغبات البطل برغبات الآخرين، حيث شكل هذا المتخيل جزءاً من ذاكرة السارد (أحمد الساحلي) ووجدانه ومخيلته؛ فقد أحب مصر - مثل غيره من المغاربة - وافتتن بأجوائها الأدبية والفنية وحلم بالسفر إليها. فلئن كان قد عجز عن تحقيق حلمه المشرقي بالسفر والمغامرة في فضائها، فقد استعاض عنه بالرغبة في الكتابة والمغامرة الروائية. على هذا النحو لم يعد يعني الحلم المشرقي السفر إلى الشرق فقط، بل يعني أيضا الكتابة والإبداع كما كتب المصريون وأبدعوا؛ لماذا لا يصوغ المثقف المغربي مدينته جماليا ويضفي عليها هالة من السحر والفتنة كما

صنع نجيب محفوظ بمدينته القاهرة التي جعلها فضاء يستأثر بالقلوب ويثير الخواطر و يستنفر الخيال؟!

تصور رواية أنقار بطلا يستمد رغبته في الكتابة الروائية من محاكاة نموذج افتتن به؛ إنه يشبه ضون كيخوطي ومدام بوفاري ومارسيل وجوليان سولير وغيرهم من الأبطال الروائيين في أن رغباتهم لم تتولد من تفكيرهم الذاتي المستقل، بل من وحي آخرين واستنساخ رغباتهم. وبهذا المعنى يصبح الهوى المصري -في هذا العمل – مرادفا للرغبة في الإبداع الروائي التي أوحى بها نجيب محفوظ أو الثقافة المصرية.

الهوى المصري:

نشأ أحمد الساحلي وترعرع في درب "النقيبة" ب" المطمر" أحد أحياء مدينة تطوان العتيقة، ينتسب إلى عائلة تطوانية ميسورة الحال، تردد في صغره على الكُتّاب والمدرسة الأهلية قبل أن يخرج في شبابه إلى المدينة العصرية طالبا بالمعهد الحر الواقع عند حدود المدينة العتيقة والمعهد الرسمي ومدرسة المعلمين؛ حيث تخرج معلما ابتدائيا وتعين بمدينة شفشاون التي مكث بها سنتين، كان في خلالها يسافر إليها يوميا ويعود إلى تطوان مساء. في هذه المدة تزوج من ابنة خالته وأقام بمنزل مواجه لمنزل الوالدين، ولم يغادره على الرغم من ظروف عمله بشفشاون. وعندما خاض مباراة للالتحاق بالطور الأول من الثانوي

أستاذا للغة العربية انتقل من شفشاون إلى تطوان، حيث ظل يشغل بإحدى الإعداديات وضعية المعلم الملحق بالثانوي حتى سن التقاعد.

عندما نستحضر السمات التي وصف بها الكاتب شخصية أحمد الساحلي في مختلف الأوضاع السردية المتخيلة، فإنها ستتبين لنا شخصية ذات بنية هشة وضعيفة؛ سريعة التأثر بالمواقف الحزينة والأجواء الطبيعية (٥١) كما أنها تعاني ضروبا من الأدواء (٥٢) وتعاني حساسية مفرطة نحو بعض الأطعمة (٥٣) وتعاني ألوانا من الخوف منذ طفولتها(٥٤) كما أن تصرفاتها تنم على البخل. (٥٥)

ومن سمات هذه الشخصية أيضا الانغلاق وقلة التجربة ؛ يقيس الساحلي نفسه بصديقه فيجده يكبره بمئات السنين نضجا وتمكنا. فقد حرم من السفر والانفتاح اللذين كانا سببين في نضج صديقه، (٥٦) وتومئ الرواية إلى أنه متدين حريص على أداء الصلاة، ومحافظ يخجل من الحديث في الموبقات " ولكن لم لا يكون وجود الفتى هنا (أي في حومة الطرانكات) شبيها بوجود الفتى الجميل في مقهى زقاق المدق؟. أستغفر الله العظيم، وإن بعض الظن إثم. ووجدتني أقاوم التفكير في شذوذ المعلم كرشة وموبقاته.."(٥٧)، كما أنه لا يبدي أي أهواء سياسية.

يمكن اختزال هذه السمات المكونة لصورة شخصية الساحلي في سمة العلة (٥٨)؛ إنه لا يملك القوة الجسدية والنفسية التي تؤهله لكي

يكون فردا سويا في المجتمع. ويبدو أن هذا ما أدركه الساحلي في النهاية عندما واجه الفشل في طريق طموحه الزائد نحو تحقيق المجد الأدبي. لقد أشفق على ذاته التي حملها ما تعجز عن أن تنوء به، ولم يعد يهمه سوى أن يكون " مخلوقا سويا "(٥٩) في طموحه و تطلعاته.

لقد تعرض الساحلي منذ الصغر إلى ضروب من الإهانة لم يستطع أن يتخلص من بعضها حتى في شبابه وبعد زواجه وتقدم سنه، مما شكل دافعا لتعويض ما أصابه في الصميم بالبحث عن ملاذ مثالي يسمو فيه برغباته المكبوته ويسترد الاعتبار لشخصيته المهانة. لا يذكر الساحلي أباه إلا في مواقف نادرة؛ فهو شبه مغيَّب من السرد الذي ينسجه الساحلي حول نفسه، بينما تحضر الأم حضورا طاغيا؛ إنها تمثل كل شيء في طفولة السارد الذي انتبه منذ فترة مبكرة من حياته إلى أنها تتمتع بالتفوق على أبيه الذي كان مشغولا طوال الوقت مما أتاح لها فرص ممارسة سلطتها عليه إلى أن توفي قبل أن ينهي ابنه دراسته لتنتقل هذه السلطة إليه بعد ذلك وكأنه قد حل محل أبيه.

إن سلطة الأب المغيبة لا تعني أن الساحلي يحتفظ في قرارة نفسه بمودة وحب للأب؛ فهذا أمر غير وارد في الرواية التي لم يفتها أن تستحضر هذه السلطة الأبوية المُهينة للابن في شخصيات أخرى من قبيل المعلم وفقيه الكتاب اللذين يمثلان بالنسبة إليه صورتين مستنسختين عن صورة الأب الحقيقي وسلطته المخيفة في جميع الأحوال حتى وإن لم تصوره الرواية أبا متسلطا يجلب كره الابن.

لا يستطيع الساحلي أن ينسى الإهانة النفسية العميقة التي تسبب فيها المعلم لما أن صفعه بحضور زملائه الذين لم يرحموه عندما استهزءوا به وهم يتفرجون عليه مجهشا بالبكاء: "فوجئت بالمعلم يغادر كرسيه الخشبي ويهرول مندفعا نحوي كالصاعقة ويصفع خدي الأيمن صفعة حارة مازال لهيبها متقدا إلى اليوم في ثنايا بشرتي المنكمشة.."(٦٠) كما أنه لا يستطيع حتى الآن أن ينتزع من ذاكرته صور الحشر المرعبة التي ارتبطت بفقيه الكتاب "بوجهه المتجهم وعصاه الرمانية الطويلة وكلماته الرهيبة عن الحشر والصراط الرقيق كحد السيف."(٦١)، يوم أن خرج بصحبة أمه لشراء توابل عيد الأضحى. وقد جسدت مخيلة الطفل ذي الرابعة أو الخامسة من العمر، تلك الصور المرعبة في الزحام والصراخ المختلطين بالموكب الجنائزي وهرولة الجنود الإسبان النصارى موحية بفناء الدنيا يوم القيامة كما وصفه الفقيه. في هذا المشهد المرعب لم يجد الطفل سوى أمه التي احتمى بها من الهلع الماحق: "تمسكت بأمي و التصقت بتلابيب حائكها"(٦٢) و"رفعتني نحو صدرها"(٦٣) وتمكنت الأم من اختراق الزحام الخانق وشراء الحلوى الحمراء التي كان الطفل يهفو إليها لتخفف عن عقله الصغير عبء الصور المهولة في ذلك اليوم.

لقد شكل الالتصاق بالأم سمة من سمات شخصية الساحلي وضعته في مرتبة ناقصة في نظر الآخرين؛ فهو يتذكر أنه كان في عنفوان الشباب طالبا بمدرسة المعلمين عندما رافق أمه لشراء كتاب

مقرر وراه صديقه عبد الكريم الذي انتقص سلوكه. وقد وصف السارد رفقته لأمه إلى المكتبة بأنها كانت في وضع تتقدمه بخطوة أو خطوتين وهو يتبعها. يشير هذا الوصف إلى أنه لم يكن راضيا في قرارة نفسه عن ذلك السلوك الذي كان يجلب له الإهانة.

يبدو أن الساحلي اكتشف مع مرور الأعوام ومع انفتاحه على عالم المدينة العصرية بثقافاتها المتفاعلة، أن هناك نماذج أبوية -بالمعنى النفسي- أجدر بالحب والتعلق العاطفي من الأبوين الحقيقيين اللذين لم يجلبا له سوى الإهانة والضعف؛ كان الساحلي يبحث عن القوة والحرية والحب وكل القيم المثالية التي تشبع حاجاته الروحية في لحظة حاسمة من عمره شهدت تفتحه العقلي والجسدي، فوجدها في أسرة مصرية خيالية احتضنت ولادته الجديدة؛ وقد شكل أعضاء هذه الأسرة البديلة أدباء وفنانون وشخصيات متخيلة، وعلى رأسهم نجيب محفوظ وعايدة بطلة الثلاثية وأستاذ علم النفس المصري وأم كلثوم.

والحق أن الهوى المصري الذي أصبح سمة من السمات المحددة لشخصية الساحلي، وتساميا نفسيا عن رغبة مكبوتة في التمرد على الأسرة الحقيقية، والتطلع إلى الإبداع الروائي بحثا عن المجد الشخصي، كان سمة ثقافية عامة تطبع معظم المثقفين المغاربة الشباب في مرحلة تاريخية امتدت من الثلاثينيات حتى الستينيات. لكن الساحلي يتميز عن أقرانه -كما تصوره الرواية - بشدة الوجد لكل ما يفد من مصر مما أفضى به إلى الاندماج المتوهم في المتخيل الأدبي

المصري، ومن ثم التطلع إلى كتابة رواية عن تطوان بإيحاء مصري.

وعلى الرغم من الإعجاب الذي أحاطه به أصدقاؤه بسبب ما كان يتفرد به من حساسية ثقافية مصرية موغلة في الرهافة، فإن نظرتهم لم تكن لتخلو من الشك في أهوائه الطائشة والسخرية من تطلعاته الثقافية الحالمة؛ وبمعنى آخر كانوا ينظرون إليه باعتباره شخصية غير سوية؛ لأجل ذلك تأرجح تعاملهم معه بين القسوة أحيانا والتعاطف أحيانا أخرى.

إن مشكلة الساحلي في نظر هؤلاء الذين يمثلون في النهاية نظرة المجتمع المتمدن، ليست في هواه المصري ولكن في التطلع إلى وضع هذا الهوى موضع التطبيق؛ فقد كان غيره من أقرانه مولعين بالأدب مثلما كانوا شرقيي الهوى، لكنهم لم يفكروا مثله في كتابة رواية بإيحاء من هذا الهوى. إنهم لم يؤمنوا أبدا بأن عليهم أن ينفذوا ما قرؤوه، وهذا هو سر عذاب الساحلي. لقد أحب صديقه عبد الكريم الرواية هو أيضا، لكنها لم تلزمه بالكتابة مثلما ألزمت الساحلي الذي لم يقم مسافة بينه وبين المتخيل ووهب نفسه للمُثُل دون أن يعمل على استبعادها في الوقت نفسه من أجل العناية بشئون الحياة الأكثر جدية أو الانغماس فيما يشغل الناس في حياتهم اليومية العاديةكان عبد الكريم ينعته بأنه شخص مثالي ويردد على مسامعه:"هذا زمن اقتناص الفرص وإلا هزك الماء". (٦٤) وانسجاما مع هذا المبدأ نجح عبد الكريم في السفر والاستقرار خارج تطوان وتابع دراسته التي مكنته من الترقي أستاذا

للسلك الثاني والزواج من محامية تنتسب لأسرة غنية. على هذا النحو لم يكن سلوك الساحلي بهواه المصري سوى مرآة تجلو لنا كيف يتعامل المجتمع المتمدن من حوله مع المثل والقيم، ومنها الثقافة والأدب.

لم يشكّل الهوى المصري إذن مجرد سمة في شخصية الساحلي، ولكنه شكل حقيقة تاريخية عاشها المثقفون المغاربة؛ منهم من حققها بالسفر إلى مصر والمغامرة في فضائها، ومنهم من جسدها بالسفر في المتخيل المصري والمغامرة الحالمة في عوالمه. كما أنه شكل حقيقة روائية تجسدت في أن الأبطال لا يستمدون رغباتهم من ذواتهم بل من نموذج يوحي بها إليهم؛ نموذج يعملون على محاكاته واستنساخه. فالسارد الذي أدمن قراءة نجيب محفوظ أصبحت إرادته الذاتية التلقائية مرتبطة بسلطة خارجية تجسدت في الكاتب المصري الذي جهر السارد بإجلاله له مثلما أعلن عن ذلك ضون كيخوطي بالنسبة إلى الفارس النبيل أماديوس.

لقد عاش الساحلي كغيره من الشبان المغاربة حلم السفر إلى القاهرة لإعداد الباكالوريا واستكمال الدراسة بالجامعة المصرية، لكنه لم يفلح في تحقيق حلمه وهو الفتى العليل ابن درب النقيبة الغميس الذي لم يغادر مسقط رأسه سوى إلى مدينة شفشاون القريبة والوديعة.لم يستطع هذا الفتى المتخوف والمتقاعس تحقيق الحلم المشرقي الذي ظل حلما يستلذ به ويستمد منه الأمل في الحياة وفي الإبداع معا.

هكذا ظل الهوى المصري (أو الحلم المشرقي) يمثل جزءاً من وجود الساحلي مثل الحلم بالكتابة ومثل الأسرة، لا يتصور انتفاءه إلا مع حلول ساعة الوداع:" لن يكون سفرا إلى " قصر الشوق " أو " بين القصرين " أو " السكرية ".. وداعا لحلم الفول المدمس و الطعمية والمشربيات و المواويل الصعيدية. ستبقى في النفس حسرة على الأولاد والولية والحفيدين. أما مدينتي .. فقد تبقى من دون رواية" (٦٥).

وإذا شئنا أن نمنح تفسيرا مجملا لدلالات الهوى المصري في حياة الساحلي، فإننا نقول إنه أداة لمقاومة عوائق الذات والطبيعة والمجتمع، وسبيل للتواصل والانفتاح واكتشاف الذات وإغنائها. فأحمد الساحلي ينتمي إلى مجتمع محافظ ذي تقاليد ومواضعات صارمة، وإلى مدينة تبللها الرطوبة ويخيم عليها الضباب وتهب عليها الرياح الشرقية، مما أسهم في تكوين طبيعته المتخوفة والصامتة والمتقاعسة. من هنا أصبح الحلم المشرقي نافذته على العالم الآخر، ومتنفّسا يستروح فيه هربا من ضيق المجتمع المنغلق وبلل المدينة العتيقة. إنها أسباب تفسر توق الساحلي إلى أن يصبح شخصا آخر مختلفا عما كان عليه قبل أن تستحوذ عليه الرغبة في الكتابة الروائية: إنه يسند إلى ذاته مزية ذلك النموذج الذي افتتن به وأوحى إليه بتلك الرغبة، مزية يضيفها إلى ما يمتلكه من مزايا الثروة والعائلة. إن الرغبة التي يوحي بها الآخر تعني دائما -كما يقول رونيه جيرار- أن الذات ترغب في تحويل وجودها؛ إنها تتوق إلى امتصاص ذلك الآخر واستيعابه: " إن جميع الأبطال

الروائيين يتوخون أن يسفر التملك عن مسخ جذري لوجودهم"، (٦٦) لقد أراد الساحلي أن ينتزع من نجيب محفوظ وجوده باعتباره كاتبا فاتنا.

إن الهوى المصري لم يكن - بشكل عام - سوى حلم المثقفين المغاربة يشيدون به ذواتهم ويتطلعون به إلى مستقبلهم في مرحلة الاستعمار وبداية الاستقلال حيث كانت الثقافة المصرية تشع بالروح القومية والإسلامية وتلهب وجدان القراء بالبيان الجميل والقصص الرومانسية والواقعية. إنها الملاذ الذي يحتمي به المغربي لمواجهة جبروت المستعمر ولغته وثقافته، وهي السند الذي يتقوى به في بحثه عن الذات.

كان الحلم المشرقي (أو الهوى المصري) حلما جماعيا أفرزته مرحلة تاريخية كانت فيها الذات المغربية الحديثة تبحث عن مجال فكري وثقافي تبلور فيه شخصيتها وتتحاور مع أصواته. ولقد مثلت مصر وقتئذ بثقافتها الغنية وجامعاتها الناشئة ومجتمعها المنفتح، حلما مستقبليا للإنسان المغربي، على نحو ما مثلت فضاء للتحاور والتفاعل. وكان حلم أحمد الساحلي جزءًا من هذا الحلم الثقافي العام الذي انخرط فيه معظم المثقفين المغاربة الذين وجدوا في الثقافة المصرية مصدرا لصياغة مشروعاتهم.

ولعل مدار رواية أنقار"المصري" أن يتمثل في تصوير هذا الحلم المشرقي من منظور شخصية تطوانية مخصوصة، لم يكن يمثل السفر

إلى مصر بالنسبة إليها حلما ثقافيا فقط، ولكنه مثّل أيضا أداة لجلب المجد للعائلة؛ فلا شك أن الأسر المغربية كانت تتباهى في فترة ما بسفر أحد أبنائها إلى مصر للدراسة أو عوبته منها بشهادة عليا. ولعل هذا ما يستشف من إحساس الساحلي بالخسارة لعدم قدرة ابنه نجيب وابن أخيه ابراهيم على تحقيق السفر إلى مصر للدراسة:" خسارتي فيك يا ابراهيم كبيرة، و للأسف خاب الرجاء في الاعتماد عليكما أنت ونجيب لتوطيد مجد العائلة وتحقيق الحلم المشرقي." (٦٧)

إن خيبة أمل الساحلي في ابنه وابن أخيه ليست في أحد معانيها سوى خيبة أمله في الجيل الجديد الذي قطع كل صلة ممكنة بالحلم المشرقي. لقد حدثت تغيرات قوية في المدينة التي أضحت مباحة (٦٨) وفي العتاقة المهددة وفي العلاقات الاجتماعية؛ فنجيب يخرق الأصول الاجتماعية لأهل المدينة ويقرر الزواج من كريمة فتاة حي الباريو الفقيرة ويفشل في الحصول على الباكالوريا ويقنع بوظيفة في أحد البنوك، أما ابن أخيه إبراهيم الذي رفض رغبة أبيه تاجر الصناعة التقليدية في متابعة دراسة الطب بإسبانيا، فقد انتهى إلى الانحراف. لقد أدرك الساحلي أن الحلم المشرقي نغمة ناشزة اليوم ولأجل ذلك لم يعد هناك مجال للتواصل؛ لقد تأكد مرة أخرى، بعد حوار مع إبراهيم، أنه: "شيخ وأن حبل التواصل قد انقطع بيني وبين أبناء الجيل منذ قرون. من الواضح أن للفتى وصحبه معجما خاصا وغناء خاصا ومدارك خاصة".(٦٩)

هل انتهى زمن الحلم المشرقي؟

لا تخوض الرواية في هذا السؤال، ولكنها تومئ إلى أن حقبة زمنية ذات السمات المختلفة أخذت في التشكل. ولعل أبرز هذه السمات اختفاء الهوى المصري من وجدان الجيل الجديد الذي لم يعد يشغل باله نجيب محفوظ أو أم كلثوم أو غيرهما من رموز الثقافة المصرية الذين فتنوا الجيل السابق وصنعوا أحلامه.

ربما جاز لنا أن نقول إن هناك نوعا من الاتساق بين التحولات التي شهدتها المدينة وبين اختفاء الحلم المشرقي الذي كان يتناغم أكثر مع زمن أحمد الساحلي؛ لقد لاحظ متعجبا كيف أن نظرة صبايا اليوم أضحت مفعمة بجرأة لا صلة لها بسمات المدينة العتيقة؛ تلك السمات التي أفرزت فيما يتذكر متحسرا نظرة ساحرة ومضت من عيني صبية من صبايا زمانه في أحد الدروب العتيقة(درب أمحلي) ومضات لا تزال تنفث فيه السحر حتى بعد أن صار شيخا (٧٠) .

هذه الدروب العتيقة نفسها لم تعد تفرز مثل هذه النظرة الملائكية الساحرة بعد أن استباحها الأفاقون وبائعو الملابس المستعملة واكتسحها التبليط الإسمنتي بدل الحجارة، (٧١) إن العتاقة الآيلة إلى الاندثار لا يمكنها إلا أن تؤثر في الأهواء والمشاعر والسلوكات؛ ففي حومة "السويقة" كان الساحلي على موعد مع مشهد من مشاهد تحولات العتاقة التي أفرزت نمطا جديدا من أنماط سلوك الفتاة التطوانية غير

المعهود؛ إنه النمط الذي يصوره السارد على النحو الآتي:

" أمام الصنبور رمقت صبية تملأ سطلها متلكئة لاهية ثم تعود إلى إفراغه على قدميها وساقيها، حتى إذا ما ملت اللعب بالسطل عمدت إلى غراف بلاستيكي وكررت من جديد عمليتي الملء و الإفراغ. بنت في حوالي الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من عمرها، ترتدي قميصا ورديا قصير الكمين وتنورة الموضة مكسورة، من المؤكد أنها اشترت مع القميص بثمن زهيد من "الغرسة الكبيرة". أما نظرتها فعصرية للغاية تلمع ذكاء وتمكنا.

وجاء أفاق وطلب جرعة فسقته الصبية بالغراف ونظر إليها نظرة غامضة فلم ترتعب ولم تغض بصرها. وتعجبت من أين تستمد هذه البنت اللعوب جرأتها." (٧٢)

بين فتاة السويقة العصرية وفتاة درب أمحلي الأصيلة مسافة زمنية واسعة تختزل تحولات المدينة من النظرة الحيية المتمنعة إلى النظرة المتمكنة العابقة بالإيحاء الجنسي الذي يفيض من مشهد أعتمد الكاتب في تصويره بلاغة التعبير السردي الواقعي المتأرجح بين الدلالة اللغوية المباشرة والدلالة البلاغية التي يستنشفها القارئ؛ لقد اعتمد الكاتب في صياغة صورة الصبية على مجموعة من السمات التي يؤدي تآلفها في هذا السياق السردي إلى تكوين معنى جنسي لا يخفى عند النظر المتأمل؛ فالمكان المصوَّر هو "السويقة" أو الموضع الذي يقصده سكان

الحي استسقاء للماء العذب؛ أي انه بمنزلة البئر أو العين. وواضح أن تآلف الصنبور والسطل والقدمين والساقين وحركتي الملء والإفراغ في موضع يسيل فيه الماء بين فتاة لعوب وأفاق ينشد الارتواء، هو تآلف بلاغي يوحي بعملية جنسية انتهت بأن طلب الأفاق "أن يغسل وجهه فصبت له الصبية مبتسمة ماء فاض من بين يديه السمراوين ففرك زغيبات سوداء ناتئة في ذقنه.. وصدرت عنه إيماءات تنبئ بأنه عازم على قضاء المساء أمام الماء والوجه الحسن."(٧٣)

من النظرة الخاطفة غير الكاملة إلى النظرة المرتوية حتى الثمالة؛ تلك هي المسافة التي قطعتها المدينة العتيقة منبئة بزمن آخر ليس فيه مكان لأحمد الساحلي المفتون بالوجه المطل من وراء باب أو العاشق لعايدة بطلة ثلاثية نجيب محفوظ. إنه زمان ابنه نجيب المطارد لبنات المدارس وكريمة بنت الباريو الخفيفة والمنفتحة وابراهيم الغارق في نزواته السرية.

لقد أدرك أحمد الساحلي أن زمن الحلم المشرقي ولى، ولعله كان يرى نفسه آخر فرسان هذا الحلم، ولأجل ذلك كان عليه أن يخوض صراعا ضد الزمن حتى لا يختطفه الموت قبل أن ينفذ مشروعه المشرقي المتمثل في كتابة رواية عن تطوان،كما حدث لصديقه ورفيق عمره عبد الكريم الصويري الذي أدركته المنية في الأسبوع الأول بعد التقاعد. إن هاجس الساحلي منذ رحيل صديقه عن هذه الدنيا أن يكتب رواية عن

تطوان مستثمرا ثقافته المصرية وهواه المصري. لقد عاش في زمن سيادة المتخيل المصري على العقل ووالوجدان. إنه صنيع مركب من بيئة تطوان الجغرافية والاجتماعية والثقافية ومن المتخيل المصري بمكوناته الأدبية والفنية؛ هذا المركب الذي أسهمت في صنعه شروط تاريخية ليس من السهل تكرارها، صار سمة من سمات تاريخ الثقافة المغربية التي ينبغي استثمارها قبل أن يفوت الأوان ويندثر جيل ممن عاش الزمن المصري المغربي. كان الساحلي قلقا من أن يدركه الأجل قبل أن ينفذ مشروعه الروائي. يتساءل يائسا: "من سيقوم بعدك بالمهمة؟ ولمن ستترك كل هذا الثراء الأصيل الذي يمتزج فيه ما هو مصري بما هو تطواني ؟"(٧٤)

كان الساحلي واعيا بأن الجيل الجديد يفتقر إلى ذلك الرصيد التاريخي والوجداني الذي حصلّه جيله الذي عاين الحلم المشرقي عن كثب، ولأجل ذلك وجب أن نفهم قلق الساحلي وخوفه من المصير المحتوم قبل تنفيذ مشروعه الروائي بأنه شعور بالأسى على رصيد إنساني وحضاري لم يشق طريقه نحو التنفيذ في الثقافة المغربية فيما عاينه القارئ المغربي من إبداعات روائية وفنية، ولا يتوقع أن يتحقق هذا الحلم عند جيل جديد فقد كل صلة بفورة المتخيل المصري وانشغل بأحلام أخرى غير الحلم الثقافي الذي ميز جيل الستينيات على وجه الخصوص، أو أنه استبدل بالثقافة المصرية وسائط أخرى أصبحت أكثر تحكما في اختياراته.

فتنة المتخيل المصرى:

تمثل رواية أنقار قصة نشوء الحلم المشرقي وبداية الهوى المصري عند أحمد الساحلي؛ وهي في مغزاها العام قصة فئة عريضة من المثقفين المغاربة وغير المثقفين من عموم القراء العاديين الذين تفاعلوا بطريقة أو أخرى مع الإبداع الأدبي والفني الوافد من الشرق.

كان أحمد الساحلي فى فترة تعليمه الأولي بالمدينة العتيقة ذا ثقافة محافظة، وعندما حصل على الابتدائية والتحق بالدراسة الثانوية، اضطر إلى الخروج من بين" جدران المدينة العتيقة" إلى المدينة العصرية حيث" دنيا جديدة وصداقات جديدة و هواء جديد"(٧٥) . في هذه الدنيا سيتفتح عقله على الثقافة المصرية؛ سيقرأ في البداية المنفلوطي وطه حسين والرافعي، وسيتمكن منه أسلوبهم وفكرهم ليصبح أحد أنصار الشعر الذين يتصارعون مع أنصار النثر ويرفضون أقطابه من كتاب القصة والرواية والمسرح.

في هذه الدنيا الجديدة سيخوض معركة الشعر والنثر التي اشتعلت مرة أخرى في الثقافة العربية الحديثة، بعد أن كانت قد شغلت الأدباء قديما عندما بدأ النثر يزاحم الشعر ديوان العرب ويظهر في الآفاق كتاب لا يشك أحد في مقدرتهم على منافسة الشعراء بنثرهم الجميل. ومهما كانت دواعي معركة أفضلية الشعر والنثر في موروثنا الثقافي،

فمما لا شك فيه أن الشعر الذي ظل محتكرا الحقل الأدبي من دون منافس لن يظل صامتا متفرجا و هو يرى النثر يزحف ويكتسح المجال؛ لأجل ذلك كانت هذه المعركة في الحقيقة صورة من صور الصراع الذي يولده التطور الثقافي في أي مجتمع متحول. حصل ذلك في العصر العباسي وسيحصل مرة أخرى في عصر النهضة عندما انفتحت الثقافة الأدبية العربية على نظيرتها الغربية وتفاعلت مع مذاهبها وأجناسها الأدبية ومناهجها الفكرية.

كان الوضع الثقافي الذي أحدثته صدمة الحداثة يفرض على المثقفين أن يتشبثوا بهويتهم العربية، وكان الشعر الجنس الأدبي الأجدر بتجسيد موقفهم وشعورهم، لمكانته الشريفة عند العرب منذ القدم. ولأجل ذلك كان من الطبيعي أن ينظر إلى الأجناس الأدبية المستحدثة نظرة مشوبة بالارتياب والتحقير، وخاصة إذا ما اعتمدت أساليب جديدة مخالفة للأسلوب العربي البياني الذي تشبث به معظم الكتاب المصريين الذين أحبهم الساحلي و أملوا عليه اختياراته في بداية انفتاحه على الثقافة الحديثة.كان هؤلاء الوسطاء قد أوحوا إليه بأن الأدب الحقيقي يجب التماسه في الشعر والبيان؛ أي في كل ما يمت بصلات حميمة بالأدب القديم وبأجواء العتاقة والأسرة التي ترعرع فيها الساحلي، ولأجل ذلك استسلم لهذا السحر الأدبي: "تمكن منا الإعراب

والشعر بتأثير دوافع غامضة لذيذة شبيهة بنشوة الغزاة الظافرين.. فالشعر سحر مطلق وجمال مبهم وخير عميم. نحفظ نصوصه ونفضلها على مقررات العلوم والتربية والحساب. أما حقيقته فلا ندركها، و إنما نكتفي بأن نعتبرها هبة غامضة تدغدغ هشاشتنا" (٧٦)

كان هناك ما يشبه الاستعداد الفطري والثقافي عند الساحلي لتفضيل الشعر على غيره من المواد المقررة في الثانوية ومنها النثر؛ ربما لأن ثمة علاقة بين الشعر وبين المدينة العتيقة أو بينه وبين بنية الساحلي الهشة وفكره المحافظ أو بينه وبين الأسرة التي احتضنته ولم يفارقها، وهو ما قد يفسر العجز الذي سيواجهه في محاولاته المتكررة لكتابة الرواية فيما بعد، وكأن قدره أن يدفع طوال حياته ثمن عشقه للشعر؛ فلم يكن في بداية الأمر يبدي أي استعداد لتعرف النثر الذي ارتبط في الأدب الحديث بالقصة والرواية وعلى المستوى النفسي ارتبط بالتحرر من سلطة الأبوين واكتشاف نموذج أبوي جديد أكثر إشباعا للرغبات الطفولية. ولم يكن موقف الساحلي الرافض للنثر سوى تعبير عن موقف ثقافي عام جاهز منحاز لكل ما يمت للثقافة الأدبية التقليدية بصلة. لم يتصور الساحلي أنه يمكن أن يوجد أدب رفيع خارج حدود التعبير الشعري؛ فالشعر هو الأدب وما عداه ليس بأدب. هذا حكم مقرر عند فئة عريضة من المثقفين العرب الذين ناصبوا العداء للنثر والأجناس الأدبية السردية دون أية معرفة أو رأى علمى

مدروس أحيانا، كما كان حال الساحلي قبل أن يقرأ نجيب محفوظ ويتعرف هذا الوسيط الجديد، وأحيانا بمعرفة وتصور يمجدان الشعر ويريان في النثر السردي انحطاطا بلاغيا وترديا فكريا لا يليقان بسمو التعبير الأدبي الذي ينبغي ألا ينزل إلى حضيض الحياة الواقعية ولا أن يتوسل بلغة قريبة من بلاغة اللغة اليومية.

يروي أحمد الساحلي كيف كان الموقف من النثر في فترة من فترات الثقافة المغربية المحافظة موقفا منغلقا دون كل ما هو حديث، لا يبدي أي استعداد للإصغاء والتحاور: "ذات يوم و أنا في عنفوان تفتحي العقلي والجسدي أطلعني أحدهم على رواية " القاهرة الجديدة " فتصفحتها دونما مبالاة مثلما هو شأني تجاه كتب النثر ومختاراته. قلت للطالب متبجحا.

أية كتابة يمكن أن تعلو فوق الشعر في الجاذبية و السحر؟"(٧٧)

ولعله من حسن حظ الساحلي أن الفرصة التي أتيحت له للتعرف على نجيب محفوظ أو النثر بمفهومه الحديث، قد سنحت له وهو في حداثة سنه وفي مرحلة الانفتاح العقلي والجسدي، لأجل ذلك لم يجد صعوبة في تقبل الثقافة الجديدة التي ظل غيره من معاصريه يرفضونها لأسباب مختلفة لا تتناولها رواية المصري.

لكن ما يسترعي انتباه المحلل هنا هو وسيلة الوصل أو الوسيط بين الساحلي وبين الثقافة المصرية الجديدة المتمثلة في السرد الروائي، حيث لم تتح له الدنيا الجديدة في مرحلة الثانوي بأساتذتها ومقرراتها فرصة

تعرفها وهو التلميذ المواظب على دروسه والملتزم بواجباته؛ فقد توسط بينه وبين نجيب محفوظ فتى "صلب العود، جبلي الملامح، ذو شعر شديد السواد، يقرأ بنهم ويحفظ الدروس والمقررات كما لو كان آلة حصاد عصرية. ولعلة ما صنفته منذ ذلك اللقاء ضمن فئة النثريين الذين لا أنسجم معهم. و افترت شفتاه بضحكة الرجل الناضج المطلع على أسرار الحياة قبل الأوان. ثم رد بثقة:

- لا تحكم قبل أن تقرأ !!"(٧٨)

من المهم جدا أن نلتفت إلى السمات التي تشكل صورة شخصية الفتى؛ إذ من الواضح أنها سمات مختلفة عن تلك التي شكلت صورة الساحلي في ذهن القارئ باستثناء سمتي نهم القراءة وإنجاز واجبات الدراسة اللتين يشتركان فيهما. لنتأمل سمات الفتى ونحاول تأويل دلالاتها في سياق التواصل بين الإنسان المغربي وذخيرة الثقافة المصرية الجديدة. يتسم الفتى، الذي سيُسْلِم الساحلي منذ هذه اللحظة التاريخية إلى رغبة جديدة وثقافة مغايرة، بأنه: صلب العود- جبلي الملامح- ذو شعر شديد السواد- يقرأ كآلة حصاد عصرية- رجل ناضج قبل الأوان.

يمكن اختزال هذه السمات في"القوة" التي كان يفتقدها الساحلي القادم من "المطمر" بالمدينة العتيقة الرطبة ويجسدها الفتى الذي قد يكون وافدا على المدينة من إحدى القرى بالجبال المحيطة بتطوان أو البعيدة عنها، ويجسدها نجيب محفوظ نفسه الذي سيتطلع الساحلي

إلى محاكاته: "فقد كان رجلا قوي البنية، عريض الجسم، واسع المحيا، له وقفة ثابتة و نظرة تنبئ عن شخصية متمكنة من ذاتها، مارس كرة القدم في فتوته"(٧٩) . لكن هل في هذا أي دلالة خاصة؟ هل يتوخى الكاتب أن يقول لنا إن الانفتاح على السرد بجرأة عوالمه كان يحتاج إلى شخصية أكثر جرأة من شخصية الساحلي بسماتها التطوانية الخالصة؟ هل كان الساحلي في حاجة إلى من يستند إليه للخروج من أفقه الضيق و المحافظ؟ أو بعبارة أوضح، هل كان يستلزم العبور من سمو الشعر وقداسته إلى واقعية النثر وجرأته ثقافة أخرى لا توفرها الحياة المنغلقة للإنسان التطواني، على نحو ما كان يستلزم كتابة رواية عن تطوان الاسترشاد بالثقافة المصرية واستلهام عوالم إبداعاتها الساحرة؟.

لا شك أن السياق العام للرواية وموضوعها المتمثل في طموح السارد إلى كتابة رواية عن تطوان بإيحاء مصري، يعني فيما يعنيه أن الثقافة نتاج يقوم على التواصل والتفاعل بين شعوب وأفراد من بيئات مختلفة؛ فقد كان التقاء الساحلي التطواني بالفتى الجبلي وتواصلهما حول الشعر والنثر منعطفا في اهتمامات السارد الثقافية وتفتحه الذهني الذي قاده لأول مرة إلى قراءة الرواية التي ظل يرفضها من دون معرفة سابقة. وكان نجيب محفوظ الكاتب المصري الذي سيحدث في شخصية الساحلي التحول الحقيقي من مثقف تقليدي يردد الشعر ويجيد الإعراب ويتطلع إلى وظيفة محترمة، إلى مثقف مرتبط بالواقع الاجتماعي ويحلم بالكتابة.

لقد مثلت رواية "القاهرة الجديدة" لقاء تواصليا حقيقيا بين الثقافة المصرية المتفتحة والبيئة التطوانية المحافظة. وقد أفرز هذا التواصل فكرا جديدا في وسط تقليدي؛ فالساحلي الذي ورث عن أبيه المال والعقار ويعيش في محيط مرهق بأصول المعاملات الاجتماعية والتهافت على المال والحرص على النقاء العائلي، يخطط لمشروع كتابة رواية. ولأن فكرة المشروع غريبة وشاذة في بيئة الساحلي، فإنه كان مضطرا إلى إخفائها عن عائلته كما كان يخفي مقتنياته من الكتب ويدسها كعادته بين السرة والحزام قبل أن يدخل إلى بيته وتعاتبه زوجته بحجة أن "في شراء الكتب تبذيرا لمال الأولاد وتفويتا لفرص تجديد أثاث الدار". (٨٠).

يصور السارد لحظة قراءته لرواية "القاهرة الجديدة" والإحساس الذي تملكه بعد القراءة، بأنها ولادة جديدة؛ وكأنه أصبح منذ هذه اللحظة مخلوقا من الأدب متنصلا من الارتباطات البشرية وجاحدا لأبويه اللذين تكشفا له عن ضعف وتسلط أضرا به. هكذا إذن يصبح الساحلي- أو ابن النقيبة كما كان يسمي نفسه أحيانا -منذ أن عانق السرد، ابنا للرواية ولأسرة خيالية يترأسها نجيب محفوظ وعايدة بنت آل شداد. (٨١).

تمثل رواية "القاهرة الجديدة" أو روايات نجيب محفوظ على نحو عام الأسرة البديلة التي ستحتضن الساحلي وتجعله يعيش حياة مزدوجة ومتوترة بين أسرته التطوانية الحقيقية وأسرته المصرية الخيالية. وحتى

عندما تزوج وفقد أبويه لم تستطع أسرته الناشئة أن تحل محل تلك الأسرة الخيالية التي ملكت عليه حياته.

لقد كان الساحلي يعيش موزعا بين حياة مفروضة ومقننة بصرامة شديدة هي حياة الأسرة التقليدية، وحياة خاصة يبدعها بخياله وأهوائه، حياة يفرض فيها نظامه الذي ينتهك به النظام العام المفروض. فزواجه من رقية ابنة خالته لم يقتلع من وجدانه هوى عايدة، كما أن الحياة الأسرية بالتزاماتها لم تبدد هيامه بنجيب محفوظ. لقد أصبح يدين لأسرته الخيالية البديلة بكل الحب والمودة. ففي هذه الحياة الجديدة وهذا النظام الأسري الجديد وجد الحرية والقوة والزهو وكل القيم المثالية التي افتقدها في أسرته الحقيقية.كان يتباهى وسط أقرانه بانتسابه الأسري الجديد، يخاطبه عبد الكريم: "أي سحر نفثه فيك الفراعنة حتى جعلوا منك واحدا منهم؟"(٨٢) كما أنه لم يكن يرى فيه سوى أحد أبناء العشيرة المصرية. (٨٣).

لقد أضفت قراءة الرواية على شخصية الساحلي سمات جديدة. فمنذ هذه اللحظة تحول إلى شخصية تطوانية مصرية؛ يعيش منشطرا بين مدينته والمدينة التي رسمها نجيب محفوظ بسحره النافذ، يحلم بالسفر إلى الشرق ويجرب الكتابة القصصية ويعيش الخيال في الواقع. لقد جعله الأدب الواقعي والسرد القصصي بجاذبيته وسحره اللذين اكتشفهما لأول مرة عندما قرأ كتابا كاملا في جلسة واحدة، يتأمل ذاته والمجتمع وعلاقاته بالآخرين. ولعل هذا التأمل أن يكون إحدى الوظائف

الأساس للجنس الروائي الذي تدافع عنه رواية أنقار. فإذا كان الشعر سحرا مطلقا وجمالا مبهما وخيرا عميما وحقيقته هبة غامضة تدغدغ هشاشة القراء كما قال الساحلي، فإن الرواية التي لم يكن قد تعرفها قبل أن يطلق أوصافه تلك عن الشعر، ستكون فن التعرية والفضح والجرأة والغوص في علاقة الإنسان بذاته وبمجتمعه وبالمكان الذي يعيش فيه. والأهم من ذلك ستكون الرواية فن التباس الخيال بالواقع واختلاط الحقيقة بالوهم؛ فأحمد الساحلي الذي أدمن قراءة روايات نجيب محفوظ وعشق الثقافة المصرية سيتوهم أنه باستطاعته أن يخرج إلى دروب مدينته العتيقة لالتقاط مادة قصصية ينسج منها مشروعا روائيا على غرار ما صنع نجيب محفوظ، كما توهم أن ما قرأه في روايات الكاتب المصري يحدث في الواقع على غرار ما قرأ و لأجل ذلك سيرتكب تصرفات حمقاء كشفت مدى التأثير البالغ الذي أحدثته الرواية المصرية الواقعية في وجدانه وعقله أو ما أحدثه فيه نجيب محفوظ تحديدا. ولأجل ذلك يمكن أن نضيف الساحلي إلى قائمة ضحايا مُثُلث الرغبة (٨٤) من الأبطال الروائيين وعلى رأسهم ضون كيخوطي بطل ثربانطيس.

والحق أن الساحلي عاش في قراءاته لروايات نجيب محفوظ أوهاما أصدق من الحقيقة وذلك عندما استطاع أن يتحدى بوهم كتابة رواية عن تطوان فكرة الموت الوشيك الذي استبدت به بعد رحيل صديق عمره، كما تحدى به واقع مدينته بأجوائها الطبيعية والاجتماعية المرهقة.

واستطاع بوهم حب عايدة أن يتحدى الحياة الزوجية التقليدية: "كان هلعي مرضيا من وحشة الوحدة بينما العمر يركض. حافظت على ولعي بعايدة مطويا تحت الجوانح في الوقت الذي استسلمت فيه لخطط أمي وخولتها حرية اختيار العروسة."(٨٥).

ولعله كان يرى في المتخيل المصري عونا له على الخروج من قيود واقعه الفردي والاجتماعي؛ يصف حالته بعد زواج صديقه وقلة فرص لقائهما:

" وإزاء حالة الفراغ الجديدة ازددت انغماسا في غرامياتي الخيالية، واشتد تعلقي بنجمات الأفلام وبطلات الروايات والقصص باحثا فيها عن صورة مجسمة لعايدة بنت آل شداد.. قضيت كثيرا من أمسياتي في سينما "المنصور" القاعة المخصصة لعرض الأفلام العربية، باكيا مع عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش و محمد عبد الوهاب، غير أن المرأة التي نخرت كياني وأوصلني حبها إلى حد الهوس كانت بنت آل شداد التي صغت لها في مخيلتي ألف صورة وصورة، ونقشت اسمها في دفاتري وفي أوراق التحضير المدرسي. حلمت بها صباح مساء، وشخصتها امرأة حقيقية ناعمة ترافقني في حافلة شفشاون البطيئة وفي خلواتي الليلية أبثها إحباطي وبؤس تناقضاتي النفسية وقيود المجاملات التي تدميني، وأستمتع بشعرها عميق السواد المقصوص "ألا جرسون" المسترسل على الجبين كأسنان المشط، وبعطورها وحمرة فولارها وأناقة فساتينها السنجابية القصيرة أو الكامونية عوض متع

تطوان الميسورة التي يفترض أن ينعم بها شاب مثلي يقترب من الثلاثين."(٨٦)

لقد أضحى المتخيل المصري بالنسبة إلى الساحلي بديلا موازيا للحياة في مدينته.لم تكن تستعصي عليه المتع، ولكنه كان يتطلع إلى أفق آخر أفسح وأرحب يستطيع فيه خياله الحر أن ينسج لمحبوبته ألف صورة و صورة. إن فائدة المتخيل الذي تغلغل في كيانه تظهر فيما يتيحه له من حرية لا يظفر بها في مدينته الضيقة و المقيدة.إنه يبحث عن ذاته الضائعة في زحمة الأصول والمواضعات الاجتماعية. ولقد وجد في المتخيل المصري ما يطلق عنان ذاته المقيدة.

يمكننا الزعم أن الولع بهذا المتخيل خلق عند الساحلي وهماً لبّى لديه حاجات روحية مكّنته من مواجهة مشكلات المكان والزمان؛ فقد استطاع الساحلي باستلهامه الثقافة المصرية الجديدة، أن يخلق لنفسه واقعا روحيا موازيا لواقعه الاجتماعي، كما استطاع أن يخلق أحلاما تجاوز بها فضاءه الضيق إلى فضاء القاهرة الفسيح. يقول لصديقه: "تصور يا عبد الكريم لو قدر لنا أن نجلس معا في مقهى الفيشاوي ونمتع عيوننا بمناظر المشربيات والملايا والحواري ونتذوق القهوة السادة بالقرفة، ثم نقفز لنطارد فتاتين جميلتين في قصر العيني!". (٨٧)

هكذا عاش الساحلي منشطرا بين تطوان والقاهرة؛ يعيش جسديا في تطوان بينما تحلق روحه في عوالم القاهرة المتخيلة. إنه شخصية مركبة من الواقع التطواني والمتخيل المصري؛ هذا التفاعل جعله يتعرف

ذاته ويكتشفها، بل ويضيف إليها ذاتا أخرى تغنيها وتوسع أفقها. لأجل ذلك كان الساحلي شخصية تطوانية مصرية.

إن أنقار لا يصور شخصية تطوانية نمطية، وإلا كانت روايته أقرب إلى التوثيق منها إلى الإبداع الروائي، بل يصور شخصية تطوانية تعيش تجربة الانفتاح والتواصل والتفاعل مع ثقافة أخرى وبيئة أخرى. تلك التجربة التي بدأت عند التحاقه بالدراسة الثانوية حيث "خليط من الأساتذة المغاربة والإسبان والفرنسيين والمصريين والجزائريين واللبنانيين والسوريين والمسلمين واليهود والنصارى."(٨٨).

لا شك أن انفتاح الساحلي على السرد الروائي أسهم فيه هذا التفاعل الثقافي والحضاري الذي عاشته المدينة (أو المغرب) في الستينيات من القرن العشرين؛ حيث كان للأساتذة المصريين- بشكل خاص -تأثير قوي في تنمية التعليم بالمدارس والكليات في مختلف المجالات والاختصاصات المعرفية. ولعل إشارة الساحلي إلى تفضيله للأستاذ المصري حلمي على غيره من الأساتذة، ألا تكون من باب الميل النفسي أو التوافق العاطفي اللذين أملتهما حساسيته المرهفة وتجارب الاستبطان الذاتي التي كان يقوم بها فقط، ولكنها تعد، في سياق الرواية أيضا، إشارة إلى أهمية تأثير الثقافة المصرية في الإنسان المغربي في الفترة التي أشرنا إليها وإلى وسيط آخر في تكوين رغبات البطل وتحديد اختياراته. يقول: " جعلتني تجارب الغور أميل بقوة إلى أستاذ التربية وعلم النفس و أسمو به فوق كل من أعرفهم باستثناء

عبد الكريم الصويري بالطبع. كان الأستاذ مصريا أسمر البشرة ممتلئ الجسم، طويل القامة، قليل الابتسام، متمكنا من حركاته و كلامه، لكنه إذا ابتسم أشع في مستمعيه بهجة منيرة يظل تأثيرها ساريا لقرون ضوئية مديدة. التحق بالمغرب في مجال البعثة التعليمية المصرية. لقبه الشياطين جون ستيوارت ميل."(٨٩).

ينبغي ألا ننظر إلى هذا الوصف من منظور تاريخي توثيقي؛ فشخصية حلمي قد تكون بالفعل على هذا النحو الذي يصفه به السارد وقد لا تكون. فسؤال الصدق التاريخي لا يعنينا في مجال التعبير الروائي. إن الأهم في السياق الروائي، ليس المعلومات ولكن وظيفة السمات ودلالتها في بناء المعنى. وفي هذا النص يصور السارد شخصية الأستاذ المصري على نحو ما عايشها الساحلي؛ إنها شخصية تنفث في مستمعيها سحرا لا ينقطع؛ فهو نموذج للشخصية المصرية التي ارتسمت في الوجدان المغربي (السمرة والطول والامتلاء والجدية المبتهجة والتأثير النافذ). لا يكاد يختلف هنا الأستاذ حلمي عن الزعيم عبد الناصر بخطبه المدوية وعن نجيب محفوظ وعن أم كلثوم وعن كل أعضاء الأسرة المصرية البديلة الذين سما بهم عن أسرته الحقيقية. ولعل السارد لم يكن في وصفه للأستاذ حلمي يصف شخصا حقيقيا بقدر ما كان يستعيد صورة الوسيط المصري النموذجي كما ارتسمت في ذهن المغربي المفتون بالمتخيل المصري.

والحق أن فتنة المتخيل المصري بالنسبة إلى الساحلي لم تتمثل في

صورتها المتوهجة إلا مع نجيب محفوظ؛ هذا الكاتب "المارد" و"الساحر" و "اللغز المحير" الذي استولى على حياته وغير نمطها وأصبح نموذجا فاتنا يقرأ كل كتبه ويحفظ "أسماء أبطاله ومواقع حوادثه وعناوين رواياته وقصصه وحورياته وتفاصيل رسوم كتبه." (٩٠) بل ويتتبع الأكلة المفضلة له (٩١)، وما كان يستعين به لشحذ القريحة القصصية كتدخينه للشيشة٩٢, وكأنه بذلك يريد أن يستنسخه لتحقيق رغبته في أن يكتب رواية عن مدينته.

وقد بلغت به الفتنة بروايات نجيب محفوظ أن اقترف حماقات كشفت في النهاية مدى التأثير الذي أحدثه هذا الروائي المصري في الوجدان المغربي؛ فقد بلغ به الهيام بعايدة بطلة الثلاثية أن شكاه لصديقه عبد الكريم وقرأ له رسائله المتأججة عشقا و عذابا، وقد فضل الصديق الناضج أن يسايره في أوهامه التي أوصلته إلى أن فاتح أمه في موضوع الزواج من عايدة. (٩٣)

يمكن أن نرى في هذه الحماقات سلوكا طبيعيا ينجرف إليه شاب منطو لم يخبر الحياة، أو هي مظهر من مظاهر مرحلة المراهقة التي يجتازها كل فرد في مجتمع محافظ لا يتيح فرص الاختلاط الجنسي. لكننا نؤثر أن نفسرها في سياقها الروائي العام وفي سياق المعنى الذي تومئ إليه الرواية؛ وفي هذه الحال تحيلنا الرواية إلى شخصية ضون كيخوطي دي لامانشا (٩٤) الذي فتنته كتب الفروسية فخرج يبحث عن مغامرات يثبت بها أنه فارس من الفرسان الجوالة الذين قرأ عنهم و

ذاعت شهرتهم وخلدت أسماؤهم. ولما كان الواقع الذي يعيش فيه بعيدا عن زمن الفروسية فقد كان عليه أن يختلق مواقف وهمية يثبت بها قيم الفروسية وهي الوفاء والتضحية والشجاعة مما كان يعرضه في كل مناسبة إلى الضحك والإشفاق. لقد شكل الوهم بالنسبة إليه استمرار الحياة، وعندما أيقن في النهاية أنه ينبغي أن يتخلى عن أوهامه ويواجه الحقيقة كان ذلك إعلانا عن مرضه وعلامة على موته (٩٥).

بين ضون كيخوطي والساحلي نقط تشابه واختلاف؛ فكلاهما تصرف وارتكب حماقات بوحي من المتخيل الأدبي ومحاكاة نماذج عليا. افتتن الأول بالأدب الفروسي فأراد أن يكون فارسا في زمن انتهت فيه الفروسية، وافتتن الثاني بروايات نجيب محفوظ فخرج إلى دروب مدينته العتيقة بحثا عن حبكة قصصية لا يجود بها الواقع. لقد واجه كل منهما الواقع بالوهم؛ فبالوهم استطاع كيخوطي أن يثبت وجوده باعتباره فارسا جوالا، وبالوهم استطاع الساحلي أن يخفف من عبء مدينته على حساسيته ويؤجل هاجس الموت. وبينما كان كيخوطي غارقا في وهمه ويصر عليه حتى لا يتلاشى، كان الساحلي يواجه الوهم بالحقيقة التي يصر على مواجهتها بجلد الذات والإقرار بالعجز وبالاستعداد للموت. فإذا كان كيخوطي- في الظاهر - شخصية كوميدية لا تشعر بالذنب أو الخطأ (٩٦) وتثير إخفاقاتها وحماقاتها جوا من الضحك والبهجة، فإن الساحلي شخصية تراجيدية تشعر بمسئوليتها وتقصيرها وتثير إخفاقاتها وحماقاتها الشفقة. إنه يعيش صراعا تراجيديا بين

الواقع والمثال، الطبيعة والثقافة، المعرفة والعجز، الحياة والموت؛ إنه شخصية موغلة في بيئتها ومحليتها وفي الوقت نفسه تسعى إلى أن تكون ذاتا أخرى مختلفة عن الذوات السائدة في مجتمعها. هذا هو الصراع الذي تصوره رواية أنقار، وهي تغوص في تجربة إنسانية فريدة: هل يمكن أن يصبح المرء إنسانا كونيا متفتحا في الوقت الذي يشده تفكيره إلى نمط من الحياة يتسم بالانغلاق وحب الذات إلى درجة النرجسية ؟!

وإذا كان ثربانطيس قد كتب روايته للسخرية من الأدب الفروسي الذي فتن شخصية كيخوطي وتحطيم تأثيره وسلطانه عند الناس؛(٩٧) فإن محمد أنقار كتب روايته في تمجيد أدب نجيب محفوظ الواقعي والإعجاب بتأثيره الواسع في الناس والكشف عن سماته الفنية العجيبة.

إن كلا منهما سعى في حقيقة الأمر إلى تصوير فتنة المتخيل الأدبي وتأثيره في سمو المشاعر الإنسانية والمثل العليا حتى وإن جلب على صاحبيه المهازل والمضحكات. ولكن كلا منهما سلك طريقا مختلفة أملاها عليه سياقه الأدبي العام الذي ينتمي إليه؛ فقد كان ثربانطيس يرى أن المتخيل الأدبي الفروسي يتسم بالمبالغات ويبتعد عن الواقع والحقيقة التاريخية ويتكلف الأسلوب، لأجل ذلك وجب معارضته بتأسيس متخيل جديد يتسم بالواقعية. في حين كان أنقار يرى في المتخيل الأدبي الواقعي المصري مصدرا ثريا لا يزال يمد الروائي

بوسائل الإبداع في سياق أدبي مغربي أسرف في اختلاق أساليب فنية مستحدثة جنحت بالناس عن طلب الرواية.

كان الساحلي بطبيعته لا ينكر تأثير الثقافة المصرية في شخصيته ويعلن صراحة تبعيته لنجيب محفوظ، بل إنه لا يجد أي حرج وسط زملائه وأصدقائه في أن يكشف عن انتسابه إلى هذه الثقافة إلى درجة أن أصبح تطوانيا بسمات مصرية. قد يتعرض للنقد بسبب هذا الاندماج القوي كما فعل معه صديقه عبد الكريم لما وجده يردد أفكار الأستاذ حلمي المصري حرفيا، غير أنه سرعان ما اعترف له هو أيضا بانتسابه إلى هذه الثقافة قائلا: "صدقني إذا قلت لك إنني لا أتكلم بدوري مع أمي وإخوتي إلا بكلمات جون ستيوارت ميل المصري"(٩٨).

هكذا أصبح المغربي في فترة من فترات تاريخه الحديث مصري السمات، سواء اعترف بذلك أم لم يعترف. هذه حقيقة تاريخية تصورها رواية أنقار في شخصية الساحلي الذي كان يتباهى بهواه المصري الذي يميزه وسط أقرانه:

"دغدغ أعماقي اعتزاز باطني لم أنس فورته منذ تلك الجلسة. فقد وعيت بأني أختص بشيء لا يمتلكه صديقي بنفس القدر من الاحتضان و الدفء. إنه يقرأ ما أقرأه من صفحات مشرقية، ونرتاد معا قسم الصحف والمجلات المحاذي"للمعهد الرسمي" لكن من دون أن يصل به الوجد إلى أن يشم الورق ويميز من خلال الرائحة بين طبعة دار الكتب وطبعة دار الهلال وطبعة دار المعارف وطبعة مكتبة مصر، أو يفرق بين

رسوم اللباد أو جمال قطب أو حسين بيكار أو حلمي التوني أو جسور أو سعد عبد الوهاب أو حسن سليمان أو دياب. كما أن المرحوم لم يتعذب من أجل أن يعيد حميدة إلى الصواب، أو يحلم بقضاء ليلة واحدة في أحضان نور والمخاطر تحفنا من كل جانب، أو أن يعيش ما تبقى من حياته مع عايدة في جزيرة نائية خالية من البشر، أو أن ينعم بالصفاء وهدوء الروح في خلوة مع الشيخ الجنيدي. لقد كان عبد الكريم شرقي الهوى هو الآخر لكن لم يتطلع أبدا إلى كتابة قصة طويلة عن تطوان بإيحاء مصري." (٩٩) .

يصور الكاتب هنا فتنة المتخيل الأدبي والآثار النفسية والجمالية التي يحدثها في القارئ النموذجي الذي يمثله الساحلي هنا أفضل تمثيل. صحيح أن هذا القارئ النموذجي قد لا يكون مطلوبا إذا لم يحرص على أن يقيم المسافة الضرورية بين المتخيل والواقع التي تمنعه من أن يتحول إلى شخص مجنون تثير حماقاته استغراب الناس، لكنه مع ذلك يظل قارئا مطلوبا تنشده الأعمال الأدبية لكي تخرج من دائرة الورق والمداد إلى دائرة الأفعال والسلوك. إن الفتنة التي لا تتغلغل في النفس وتهيئ لها ما تقرأه في هيئة الحقيقة التي يجب تصديقها والتوق إليها، ستظل سرابا خادعا وأثرا عابرا لا تتعداهما إلى الأثر الفعلي الذي لا يزول بزوال القراءة، بل إنه ليبدأ مع الفراغ منها . ولأجل ذلك كانت الفتنة التي ينشدها المتخيل الأدبي هي أن يتحول إلى حقيقة في واقع القارئ المفتون، وأن يصبح هذا القارئ جزءا مندغما في التجربة

الجمالية المصوَّرة يحياها كما لو كانت تجربة واقعية ملموسة؛ وهذا هو الذي يفسر لماذا هام الساحلي بعايدة بطلة "الثلاثية" وأشفق على حميدة بطلة "زقاق المدق" واشتهى نور بطلة "اللص والكلاب" وكأنها شخصيات حقيقية.

إن فتنة المتخيل تجعل القراءة فعلا منتجا يسهم في التواصل الفعلي مع التجربة الجمالية، سواء بأن يتمثلها شعوريا وذهنيا أو بأن يتطلع إلى محاكاتها بإبداع نظير لها. وفي الحالتين معا تمثل قراءة الأعمال الأدبية إعادة خلق لها أو تفعيلا لوجودها الكامن، بل وضمانا لاستمرارها في الزمن. ولهذا السبب كان الساحلي قارئا نموذجيا للرواية؛ يتمثل شخوصها وفضاءاتها كائنات حقيقية يتوق إلى ملاقاتها،كما يتوق إلى أن يبدع نظيرا لها ويسهم بذلك في إنتاج المتخيل. ولعل هذا أسمى ما قد يصبو إلى تحقيقه المتخيل في فتنته للقارئ. فليس الساحلي قارئا عاديا تفتنه القراءة ثم لا يلبث أن يطوي ما قرأه وينصرف إلى شئون حياته العادية، بل هو قارئ متفاعل يعيش المتخيل في الواقع ويتطلع إلى أن يصير يوما ما روائيا مثل نجيب محفوظ. إن رغبة الساحلي في الكتابة تتجاوز رغبة الذات في موضوعها إلى رغبتها في تقمص الآخر؛ أي رغبته في أن يتحول إلى نجيب محفوظ.

الإيحاء المصري والمغامرة الروائية:

تصور رواية أنقار–من بين ما تصوره من قضايا بشكل عام – نشوء الرواية؛ إنها تسرد دوافع المغامرة الروائية عند الإنسان، وتشكُّل الرغبة الروائيـة عند البطل، وتسعى إلى وصف بدايات السـرد. فـهي تعد من هذه الجـهة خطابا واصـفا للـجنس الروائي؛ تسـهم في تفسـير جـذوره التكوينية وفهم أصوله.

ولكي نقف على مضمون هذا الخطاب الواصف والتفسير الذي يقدمه لبيان نشوء السـرد والمغامرة الروائيـة، ينبغي أن نتأمل سيرة السـاحلي في ضـوء مـفـاهيم التـحليل النفسي لنرى أن المغـامـرة الروائيـة عنده ارتبطت برغبته في سرد سيرة تمرده الداخلي على الأسـرة الحقيقية وتعلقه بأسرة مثالية تعوض ما تجرّعه من إهانات الأبوين والزوجة التي لم تكن في واقع الأمـر سـوى امـتـداد للأم في إذلالهـا لـه. إن سـيـرة الساحلي ليست ?في المنظور النفسي ?سوى سيرة طفل مهان يحلم بأن يصنع شيئا يفرض به نفسه ويسترد به كبرياءه.

و لعل رواية المصري أن تكون صياغة سـردية أخرى يقترحها أنقار لنمـوذج الرواية الأصليـة (١٠٠) التي تحـدثت عنهـا مـارت روبر؛ ذلك النمـوذج الذي يجسـد مـغـامـرة البـحث عن الزهو والمطلق وسط خـراب نفسي واجتماعي. وقد جسد الساحلي هذا البحث في المغامرة الروائية؛ أي الرغبة في أن يصبح مبدعا يمارس حريته ويثبت ذاته ويحقق زهوه.

قد نفسر الرغبة في الكتابة التي استبدت بالسـاحلي بأنها شكل من

أشكال التعبير عن فكرة تحدي الموت ومواجهة المصير التي استولت عليه عقب موت صديقه عبد الكريم بعد أسبوع من تقاعده. والحق أن هذا التفسير الذي تصرح به الرواية لا يتعارض مع التفسير النفسي المقترح بقدر ما يغنيه. لكن ماذا يعني تحدي الموت بالنسبة إلى شخصية تبحث عن رد الاعتبار إن لم يكن يعني الرغبة في حياة جديدة بديلة عن حياته الأسرية التي شلت فاعليته وأحالته إلى مجرد آلة منفذة؛ فقد استسلم لأمه تفعل به ما تشاء ثم إلى زوجته التي واصلت دور الأم في غياب حضور حقيقي للأب. من هنا كانت المغامرة الروائية بحثا عن دور يضطلع به لتعويض دور الأب المغيّب.

إن سيرة الساحلي هي سيرة بطل يبحث عن مغامرة يحقق بها المجد والقوة في عالم آخر بديل لعالمه الأسري الذي سلبه كل القيم التي يمكنها أن تجعل منه شخصية مستقلة قادرة على إثبات رجولتها. غير أن هذا التفسير يبدو غير كاف للكشف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تنطوي عليها مغامرة الساحلي الروائية؛ تلك المغامرة التي عبر عنها برغبته في أن يكتب رواية عن تطوان بإيحاء مصري.

والحق أن الرغبة في الكتابة بإيحاء مصري التي تمثل مشروع الساحلي ومغامرته في البحث عن القوة والمجد، ليست مجرد تعبير عن الهوى المصري الذي وسم شخصيته المشغوفة بالثقافة الأدبية المصرية والهائمة بروايات نجيب محفوظ، ولكنها -كما سبق أن قلنا - سمة عامة

هيمنت على ثقافتنا المغربية في حقبة تاريخية معينة؛ أعني أن الذخيرة الثقافية المصرية شكلت صوتا رجّعت الثقافة المغربية صداه واستندت إليه وتحاورت معه. فلم يكن الساحلي يفكر في مشروعه الروائي عن تطوان خارج تفاعله مع مجموعة من الخطابات التي أنتجتها الثقافة المصرية ومنها الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ. وهذا يعني في هذا السياق الذي نناقش فيه المغامرة الروائية عند الساحلي وموضوع تشكل الجنس الروائي الذي تتناوله رواية أنقار، أن التفسير النفسي الذي اعتمدناه في تأويل الرغبة الروائية عند السارد ينبغي أن يُعزّز بتفسير آخر يرى في المغامرة الروائية أو الجنس الروائي ملتقى لتفاعل الأصوات والخطابات؛ أي إن الساحلي مثله مثل أي روائي مفترض لا يمكنه أن يتجنب خطاب الآخر في صياغة خطابه الذي لا يعدو أن يكون في النهاية سوى ترجيع لخطابات سمعها أو قرأها. ليس الساحلي آدم الذي وجد في عالم بكر لم يتم نقله بعد بواسطة الكلمات، بل إنه كائن يعيش في عالم مأهول بالكلمات والخطابات، و لن يكون عمله الروائي سوى حوار كبير مع هذا العالم المشكّل في خطابات الآخرين. (١٠١) أو كما يرى رونيه جيرار العمل الروائي بأنه تبديد للكذب الرومانسي ووهم النزعة الذاتية الفردية والاستقلال الذاتي؛ بحيث يمكن –اعتمادا على هذا التصور –تأويل تجربة رواية "المصري" وكل التجارب الروائية التي تصور الرغبة بإيحاء من الآخر بأنها تجربة في موت الأنانية والغرور وتجربة في ولادة التواضع والحقيقة الإنسانية التي تعني أن حقيقة الآخرين تصبح هي حقيقة البطل. (١٠٢)

إن ذلك يعني في هذا السياق أن رواية أنقار تفرض على الدارس أن يرى في الحوار الذي يقيمه الساحلي مع نصوص الثقافة المصرية، ليس مجرد إجراءات شكلية وأسلوبية تسهم في بناء التخييل الروائي، ولكنه يكشف صورة من صور تاريخ الثقافة المغربية؛ أي إن رواية أنقار في تصويرها للمغامرة الروائية عند الساحلي بإيحاء مصري، إنما تتوخى الكشف عن تشكل الجنس الروائي بصفة عامة وتشكل الرواية المغربية بصفة خاصة؛ ذلك أن المخيلة الروائية المغربية في فترة من فتراتها التاريخية لم تكن لتنسج خطاباتها إلا بتفاعلها مع خطابات الروائيين المصريين، وهو تفاعل تاريخي مهما كانت الصيغ الروائية التي تمخض عنها. فالمهم هنا هو أن دراسة رواية أنقار (أو مغامرة الساحلي!) من زاوية التفاعل والتواصل بينها وبين نصوص الثقافة المصرية تسهم في تاريخ الثقافة كما تسهم في نظرية الأدب والنقد الأدبي.

إن رغبة الساحلي في كتابة رواية عن تطوان ليست سوى أثر من آثار تفاعله المبكر مع الثقافة الأدبية المشرقية. وقد تجلى هذا التفاعل في البداية في صيغة كتابة "رسائل عشق محمومة مستلهمة من صفحات الرافعي وجبران وعبد الحميد بكداش وكتاب الرسائل العصرية موجهة إلى فتيات مجهولات" (١٠٣).

لم تكن إذن بدايات الكتابة بالنسبة إلى الساحلي مجرد رغبة في التعبير عن مشاعر ذاتية ورومانسية، بل كانت تفاعلا مع خطابات أدبية قرأها واستمتع بها حيث تتحول الرغبة في الكتابة هنا إلى رغبة في

التحاور والتواصل الإنسانيين. على هذا النحو تمثلت جذور المغامرة الروائية عند الساحلي في صيغة رسائل عشق مستمدة من النثر المشرقي في صيغته الشاعرية الحالمة. وقد مثل هذا الشكل تاريخيا أحد أطوار النثر العربي الحديث قبل أن يشهد تحولا جذريا مع الشكل الروائي السردي الواقعي، وهو التحول نفسه الذي طرأ على مسيرة الساحلي الأدبية؛ فبعد مرحلة الرافعي التي يبدو أنها لم تدم طويلا تعرف على نجيب محفوظ الذي صارت رواياته نموذجا أدبيا حاول أن يستوحيه في تجربتين قصصيتين باءتا بالفشل وفق تقييمه الخاص المدرك لأصول الكتابة القصصية؛ في قصته الأولى الناقصة المعنونة ب"مأساة زبيدة" عوّل على كتابة رواية بتأثير من الإيحاء المصري -كما قال -لكنه اكتشف في النهاية أنه عوض أن يبحث عن الحبكة القصصية استطرد في النقل عن المؤرخ التطواني أحمد الرهوني حديثه عن عادات تطوان(١٠٤)، وفي قصته الثانية الناقصة أيضا المعنونة ب "من درب ابن المفتي إلى قرية سمسة" فشل في كتابة قصة طويلة ولم ينجح -وفق تقييمه أيضا - في صياغة حبكتها بل أغرقها في الوصف الجامد غير القصصي. (١٠٥).

وبهذا الإيحاء المصري خاض مغامرته الأدبية الأخيرة لكتابة رواية عن تطوان؛ حيث أعد العدة وخرج إلى دروب المدينة العتيقة وفضاءاتها يطلب "حقيقتها" أو"يصفي حسابه" مع سماتها أو يحاول السيطرة على هذه السمات وسجنها في"قمقم مسحور" اسمه الرواية كما صنع

نجيب محفوظ مع سمات القاهرة. ولكنه - فيما يظهر من بعض الأسطر القليلة التي تمكن من تدبيجها في هذه المحاولة الروائية الأخيرة -لا يزال أسير لغة تراثية تقليدية تجنح إلى العبارة اللغوية المتوازنة والمسجوعة.

إن "الإيحاء المصري" الذي ينشده السارد لا يعني أنه يروم محاكاة قصص نجيب محفوظ أو تقليد النموذج الروائي الذي شكلته أعمال هذا الكاتب المصري، ولكنه يعني أن الساحلي كان يروم استلهام هذا النموذج الذي أظهر صاحبه قدرة على تصوير المكان قصصيا ونجح في اجتذاب شرائح واسعة من القراء. ويفيد الاستلهام قدرة على استيعاب جوهر التجربة واستخلاص مكوناتها التي يمكن الانتفاع بها في خلق تجربة مخصوصة قائمة على التحاور و التفاعل لا على الاستنساخ و التكرار. وبناء على هذا نستطيع القول إن "الإيحاء المصري" أو "نجيب محفوظ" يختزلان في رواية أنقار وفي مخيلة أحمد الساحلي سمة فنية وثقافية هي سمة التواصل التي وسمت تجربة الكاتب المصري الساحر وصارت علامة على إبداعه الروائي.

إن معضلة أحمد الساحلي في الإبداع القصصي هي كيف يهتدي إلى استثمار هذه السمة والانتفاع بها في صياغة قصة طويلة عن تطوان؛ أي كيف يستطيع تجاوز المعلومات إلى السمات والصور القصصية التي تعد أساس نجاح الأعمال الروائية وخلودها. إنه على وعي تام بأن المعلومات مُيَسَّرة أو مطروحة في الطريق وإنما يكمن

الإبداع الروائي في الصنعة القصصية وفي تركيب الصور وفي البناء القصصي المتسق القادر على جذب القراء والتواصل معهم؛ هذا هو المعيار الحقيقي الذي تنطوي عليه جميع الأعمال القصصية الإنسانية الخالدة مثل "كليلة و دمنة" و"ألف ليلة وليلة" و"قصص نجيب محفوظ"، (١٠٦) والحق أن وعي الساحلي الفني والروائي هو الوعي الفني الذي شكله النقد الجمالي تاريخيا؛ ابتداء من أرسطو ومرورا بالجاحظ وحتى آخر التأملات الجمالية الحديثة.

إن مشروع أحمد الساحلي هو مشروع الرغبة في تجسيد تلك السمة الفنية والثقافية والحضارية التي استشفها من تجربة نجيب محفوظ الروائية؛ أعني كيف يستطيع أن يستخلص من مدينته العتيقة "قيمة قصصية متماسكة"(١٠٧) ويصوغ حدثا قصصيا على نحو جذاب قائم على الترابط والتسلسل، وهو الأمر الذي تحداه في ذلك الأسبوع المصيري الذي حدده لتنفيذ مشروعه قبل أن يحل أجله، الأمر الذي لم يكن قد انتبه إليه واستعد له بشكل كاف فيما مضى عندما كان منشغلا طوال الوقت بالتقاط الصور وتجميعها.

على هذا النحو كانت معركة الساحلي مع الكتابة القصصية في الحقيقة معركة مع الخيال القصصي الذي لم يكن يسعفه بقدر ما تسعفه المعلومات التي كانت تنهال عليه كلما حاول أن يحول الوقائع إلى صور قصصية؛ فقد كان في كل مناسبة قصصية يزيغ عن الحبكة وينحرف إلى التسجيل والتأريخ. وبذلك يخفق في تحقيق الإيحاء

المصري وصياغة الصور والسمات القصصية التي شكلت عبقرية نجيب محفوظ؛ أي باختصار كانت عبقرية هذا الكاتب المصري الساحر تتمثل كما قال الساحلي نفسه في "القدرة على استخلاص الحدث المنسجم مع موقعه القصصي المخصوص بدل الاعتماد على الحكايات الجاهزة أو اللوحات الوصفية الجامدة."(١٠٨) وواضح أن هذه القدرة الروائية هي التخييل ذاته أو هي الإبداع الروائي الحقيقي الذي صنعه نجيب محفوظ وأثر به في القارئ المغربي وكان سببا في شهرته التي ذاعت في الآفاق.

ما كان يفتن الساحلي في روايات نجيب محفوظ هو قدرته على استخلاص الحدث من المكان؛ كان يرى من السهل التقاط الحكايات التي تحدث في الأماكن التي يقصدها لتجميع مادته الروائية، وهي السهولة نفسها التي يجدها في وصف تلك الأمكنة وصفا جامدا. لكن العبقرية الروائية الحقيقية تقتضي من الروائي "الانتباه إلى السمات التي يفرزها اختلاط الناس بالأمكنة"(١٠٩) والاهتداء إلى صياغة الحدث القصصي الذي يعبر عن خصوصية المكان. فالقارئ المغربي لم تترسخ في ذهنه صورة زقاق المدق إلا بواسطة صور قصصية مترابطة وأحداث متناسقة ظلت تنطق في ذهنه بذلك المكان الذي يختلف عن جميع الأمكنة التي يعرفها. إن الساحلي يعي جيدا أن صورة المكان

الروائية تعني القدرة على خلق عمل روائي منسجم ومتسق قادر على جذب القراء والاستحواذ عليهم. إن الأهم في التعبير الروائي هو القدرة على تخييل المكان في أذهان القراء وليس تقديم المعلومات.

هذه هي الخلاصة النقدية والأدبية التي استخلصها الساحلي من تجربة نجيب محفوظ وسعى إلى استلهامها في مغامرته الروائية. غير أنه في خضم معركة التنفيذ عاش صراعا بين وعيه النقدي النظري المشبع بمبادئ التخييل الروائي وبين ميله اللاإرادي إلى الإخبار واستثمار المعلومات التاريخية والثقافية والتقاط الحكايات والأوصاف الجاهزة.

والحق أن صراع الساحلي مع سيطرة المعلومات وتوقه إلى كتابة رواية بإيحاء مصري ليس سوى صراع تخييلي يصور دفاع الكاتب (محمد أنقار) عن اختياره الجمالي المتمثل في التصوير الواقعي الذي يدعونا إلى فهمه فهما صحيحا حتى لا نقع في وهم القراءة المرجعية الحرفية. فـ"المصري" رواية واقعية من نواح عدة؛ فمن ناحية تصور شخصية أقرب إلى الواقع الحقيقي المعاش، شخصية غير مألوفة في الأدب الروائي؛ أستاذ مشرف على التقاعد ملتزم بأصول الحياة الاجتماعية المتوارثة في البيئة العربية الإسلامية يحرص على أداء واجباته الدينية ولا ينحرف عن السلوك الأخلاقي المتعارف عليه. ومن ناحية أخرى تصور الرواية التفاصيل الدقيقة وغير المألوفة في علاقة الصداقة بين السارد عبد الكريم، والعلاقة بين الزوج والزوجة في مدينة

تطوان، تلك العلاقة المخصوصة والفريدة التي تكاد لا تشبهها أية علاقة في الدنيا. وتعد الرواية من إحدى هذه النواحي الواقعية أيضا وثيقة أدبية لأمكنة المدينة العتيقة، بحيث لا يوجد ركن عتيق لم تتطرق إليه بالتسمية إن لم يكن بالوصف. كما أنها تناولت أشخاصا حقيقيين وأشارت إلى أماكن معروفة ارتبطت في ذاكرة مثقفي تطوان باقتناء الكتب المشرقية والإسبانية كمكتبة الناصر ومكتبة ابن خلدون وبائع الكتب القديمة حنانة ومورينو بالملاح: فمنها ما هو قائم صامد حتى الآن ومنها ما اندثر ولم يستطع مقاومة الزمن وتحولاته الاجتماعية والثقافية. ولعل الرواية أن تمثل من هذه الناحية شكلا من أشكال مقاومة الزمن، أو على الأقل صورة فنية تسهم في تجديد الإحساس بالأمكنة العتيقة والتفاعل الإنساني مع سماتها؛ إنها صورة تتوخى في النهاية التواصل مع القارئ والاستحواذ عليه لتلتحق تطوان بالقاهرة وبالمدن العالمية الأخرى التي برع كتابها في تصويرها روائيا.

إن صراع الساحلي التخييلي بين تدفق المعلومات وشح الصور الروائية المحبوكة، يمثل سمة من سمات رواية "المصري" وبلاغتها في التعبير عن رؤيتها؛ فقد أراد الكاتب بهذا الصراع الذهني الذي يعيشه السارد أن يلفت نظر قارئ روايته إلى أنه واع بمعضلة الساحلي، ومن ثم فإن ما قد يتوهمه هذا القارئ في الرواية من نزعة توثيقية أو هيمنة للمعلومات عن المدينة العتيقة ينبغي ألا يفضي به إلى قراءة خاطئة. إن عليه إذن أن يتسلح باستراتيجية أخرى في القراءة تأخذ في حسبانها

طبيعة الاختيار الجمالي الواقعي الذي استوحاه الكاتب من رائد الواقعية في الرواية العربية الحديثة، ذلك الاختيار المفعم بالفن والجمال. وعلى هذا الأساس فإن كل ما جاء في الرواية من علامات على الواقع الحقيقي ينبغي أن يعاد تأويله في ضوء وظيفته التخييلية، ابتداء من الجملة الاستهلالية التي تفتتح بها الرواية: "تدفن تطوان موتاها بعد صلاة العصر"، التي تعطي الانطباع بأنها معلومة وليست صورة روائية كما هو واقع الحال.

والحق أن الساحلي في مغامرته الروائية لم يغش هذا النوع من الصراع المشار إليه فقط، بل صارع أيضا أنماطا روائية وقصصية من قبيل النمط الشاعري الذي مثله في تصوير مدينة تطوان محمد الصباغ، وهو نمط له جذور وامتدادات في الأدب العربي الحديث. يقول السارد:" لن أكتفي باللوحات التجريدية الجميلة مثل صنيع الصباغ حينما جعل "تطوان تحكي" إنما القصد مشروع روائي ضخم يسيطر قصصيا على سحر المدينة العتيقة كله."(١١٠).

وواضح أن المشروع الروائي الذي يتوق إليه البطل التراجيدي العليل وينفذه الكاتب محمد أنقار في روايته "المصري"، هو مشروع روائي مستوحى من تجربة نجيب محفوظ الروائية، دون أن يخفي تحاوره مع أنماط جمالية أخرى تشير إلى بعضها الرواية أحيانا ولا تشير إلى بعضها الآخر أحيانا أخرى.غير أن القارئ مطالب باستحضار كل الأشكال التعبيرية التي خاض فيها النثر العربي قبل تجربة نجيب

محفوظ و بعدها؛ تلك التجربة التي نجحت في ترسيخ بلاغة النثر الواقعي في الثقافة العربية الحديثة نجاحا لا تضاهيه فيه أي تجربة نثرية عربية حديثة أخرى.

إن رواية "المصري" إذن لا تعتمد في تشكيل أدبيتها على وظيفة مكوناتها الأسلوبية وعلى وحداتها البنائية فقط، ولكنها تعتمد في صوغ تلك الأدبية أيضا على علاقتها بسياقها الأدبي الذي تندرج فيه. إن فهم هذه الرواية وتأويلها يتطلبان تجاوز بنيتها الداخلية إلى البنية الأدبية الخارجية التي تتشابك معها وتتصارع.

على هذا النحو يبدو أن رواية المصري تعيد استثمار النثر الشاعري مع الرافعي في أفق تعبيري جديد يختلف عن النمط الشاعري الذي ساد في تجارب روائية عربية حداثية لم تول الأهمية الضرورية لمكونات الجنس الروائي الذي غلّب ما سمي بالوظيفة الشعرية على حساب الوظيفة النثرية. يقول الكاتب على لسان السارد: "نختلف حول ألوان التعبير في كتاب "السحاب الأحمر" للرافعي.."(١١١) ،كما تعيد استثمار النثر التأريخي التسجيلي في أفق روائي دينامي حي. إن الأفق الجمالي الذي تصوغه رواية "المصري" ينبغي فهمه في هذا السياق الأدبي العام الذي تفاعلت معه الرواية، وهو سياق جسدته الرواية تخييليا.

بهذا المعنى تقترح الرواية استراتيجية قراءتها. إنها تتضمن في الآن معا تصويرا للمدينة وخطابا عن رواية المدينة؛ فهي تصور المدينة من

خلال تصويرها لمعضلة التصوير الروائي، إن "المصري" تكتسب أهميتها ليس من تصويرها الروائي لمدينة تطوان العتيقة فقط، ولكنها تكتسبها أيضا من كونها جعلت تأمل الأدب أوالرواية موضوعا لها وذلك من خلال تصويرها لسيرة حياة الإبداع الروائي؛ كيف يصنع المبدع روايته، وما هي اللحظات العسيرة التي يواجهها في إنجاز عمله، وهل ينشأ العمل الروائي دفعة واحدة أم هو حصيلة تراكم صور متفرقة في مراحل زمنية مختلفة، وكيف يهتدي المبدع إلى ربط تلك الصور المتفرقة، وهل يعتمد الوصف أم السرد أم يجمع بينهما، وكبف يهتدي إلى الحدث القصصي الذي يلحم الصور الجاهزة..؟.

والحق أن اختيار الكاتب لموضوع روايته المتمثل في تصوير معضلة الكتابة الروائية والعجز عن صياغة عمل روائي مستلهم من تجربة نجيب محفوظ الروائية الساحرة على الرغم من وعي صاحبه بأصول الصنعة الروائية، ليس في معناه التأويلي سوى صورة تخييلية لمشروع الرواية المغربية التي تعيش تخمة الأفكار و التصورات والمفهومات النظرية، بينما لم تفلح عمليا في إنجاز أعمال روائية قادرة على تحقيق التواصل مع القارئ على نحو ما حققته أعمال نجيب محفوظ في المشرق. لقد أظهر أحمد الساحلي مقدرة نظرية فائقة على فهم الرواية، غير أن هذه المقدرة اصطدمت بعجز فادح عن التركيب القصصي. وبذلك حكم على الإيحاء المصري أن يظل سجين أهواء المثقفين المغاربة لا يعرف سبيلا إلى عمل روائي ذي سمات مصرية.

قد يكون في هذا التأويل بعض الشطط في تقييم تجارب الرواية المغربية والحكم السلبي بإخفاقها في تحقيق التواصل. لكن ما لا يحتمل الشطط هو ما يتضمنه ذلك التأويل من دعوة ضمنية في الرواية إلى ضرورة إعادة قراءة تجربة نجيب محفوظ الروائية واستثمارها بشكل جديد في الإبداع الروائي المغربي.إن رواية أنقار دعوة إلى تواصل أصيل مع تراث نجيب محفوظ الذي ينبغي الاحتفاء به ووضعه في الاعتبار الحقيقي الذي كادت تطمسه المواقف الإيديولوجية والسياسية التي هيمنت لفترة طويلة على علاقة ثقافتنا المغربية بهذا المبدع الإنساني، كان الخاسر الوحيد فيها هو المثقف المغربي الذي أضاع نموذجا أصيلا وصورة ملهمة ومحفزة.

صورة نجيب محفوظ:

لقد أفضى بنا التأويل النفسي لمغامرة الساحلي الروائية إلى نتيجة تفيد أنه كان يحلم بأسرة مصرية تحتضن أحلامه وتزيل من طريقه العوائق التي وضعتها فيه أسرته التطوانية. وقد مثل نجيب محفوظ أب هذه الأسرة ورمزا لكل الأدباء المصريين الذين شغف الساحلي بإبداعاتهم وشعر بقربه منهم. هكذا أصبح الساحلي التطواني مصريا يثير غيرة أسرته ويخشى انتقامها مما اضطره إلى إخفاء ما كان يقتنيه من مؤلفات مصرية. وعندما قرر خوض مغامرته الروائية وإنجاب عمل روائي مستوحى من علاقته بأسرته المصرية، كان عليه أيضا أن يتستر على مشروعه وكأنه يخشى عقاب أسرته الأولى على جحوده وتمرده.

هذا الوضع النفسي الذي وجد فيه الساحلي هو الذي يفسر لنا إخفاقاته المتعددة التي تعرض لها في مواقف مختلفة تصورها الرواية والتي تجسدت في المحصلة النهائية في عجزه عن تحقيق حلمه المصري بكتابة رواية عن تطوان. وكأن هذه الإخفاقات ضرب من العقاب على سلوكه المتمرد بالمعنى النفسي، وسخرية سردية من تخطيطه الغريب أن يتجول في دروب المدينة العتيقة وأمكنتها يستجديها أن تدر عليه أحداثا قصصية ينسج بها ما تراكم عنده من ملاحظات واقعية وأوصاف ونعوت عن عتاقة مدينته، وكأنه بذلك يريد أن يطبق مبدأ الكاتب الفرنسي الواقعي زولا الذي يرى أن الرواية مرآة تتجول في الطرقات. غير أن تطبيق هذا المبدأ جلب له عدة إخفاقات؛ منها خطته أن يقصد مقهى صغير بحومة "الطرانكات" رشحه للتصوير في مشروعه الروائي وما تعرض له هناك من موقف ساخر عندما أدرك رواد المقهى الشعبي في نهاية الأمر أن دخوله الغريب عليهم أمر لا خطر فيه عليهم مما دفعهم إلى تحويل الموقف لصالحهم؛ إذ حاصروه باللعب والضحك الهستيري وتدخين الكيف، ليجهزوا عليه أخيرا بنوع من التنكيت اللفظي اللاذع يصور خيبة أمل الساحلي وسوء تقديره للأمر وفشل خطط مشروعه (١١٢).

وفي موقف سردي مماثل كانت خطة الساحلي تقتضي أن ينحشر في الازدحام الشديد في درب "المصدع" المعروف ببيع السمك ويبدأ في تسجيل "أصدق الملاحظات" والتقاط "أدق الأوصاف". غير أن وقوفه

المشبوه أمام بائع الكمبري والتهيؤ لاستخراج أدواته والشروع في تدوين السمات الروائية البارزة، عرضه لإهانة شديدة عندما انقض عليه البائع الفتوة الذي كان متضايقا من وجوده وسط عدد كبير من المستفسرين عن ثمن السمك دون أن يشتروا:

" طلب مني في شيء من الجفوة أن أبتعد عنه. وكان لابد من بعض المروءة والجرأة في سبيل الوصول إلى الغاية الجليلة.لذلك تلكأت وأوهمت الرجل بأنني بصدد إخفاء الدفتر. وتساءلت إن كان خائفا مني و هل ظن أن إدارة الحسبة بعثتني لأراقبه إن كان يتلاعب بالأثمان أو يبيع سمكا فاسدا؟. لكنني طالعت في عيني الرجل شررا متزايدا فتنحيت قليلا وغمغمت.. فما كان منه إلا أن مد رأسه نحوي حتى بدت عروق عنقه نافرة وزفر كالثعبان:

-ماذا تقول؟.. سر الله يلعن..".

ولم يكتف بالقذف وإنما دفعني بيده المبللة فوسخ جلبابي ورفع يده الأخرى استعدادا لصفعي. ووجلت حقا لكني تباطأت في الانصراف حفاظا على وقاري. آنذاك انتشل الرجل عيارا حديديا وكاد يهوي به على رأسي. كان التهديد حقيقيا فخفق قلبي. وفي لحظات الارتباك سقط مني القلم والدفتر فحاولت التقاطهما فاستغل الوحش وضعي المتخاذل وتهيأ لركلي. وعاينت الحذاء المطاطي الأسود مصوبا نحو وجهي فأغمضت عيني واتقيت رأسي بذراعي.. وتدخل بعض المارة ونحوني عن الغول المهتاج وأنحوا عليه باللائمة: لكنه تحدانا جميعا

بصراخه ومديته الطويلة كالسيف.. وفي هنيهة قصيرة لكنها نافذة كالأزل ارتبت في مهمتي الشاذة التي تطوعت لحمل عبئها دون سائر خلق الله.."(١١٣).

لاشك أن هذه الصورة السردية -مثل سابقتها – تنطوي على سخرية من مبدأ الوهم الواقعي الذي كان يرى الساحلي أنه يتحقق بأن يصبح مرآة صادقة ودقيقة لا تتوقف عن التجول في الدروب والأمكنة العتيقة. والحق أن صفتي الصدق والدقة اللتين يطلبهما الساحلي ليستا سوى وهم من أوهام واقعية الأدب والفن، بينما لا يعدو أن يكون التصوير الروائي في حقيقته نوعا من التخييل مهما بدا مشاكلا للواقع الخارجي؛ إنه يحقق صدقه ودقته بواسطة الخيال المبدع وليس بواسطة الملاحظة الخارجية الملموسة. لقد وقع الساحلي ضحية توهمه أن الواقعية تطلب في الواقع المحسوس فخرج يلتمس مطلبه، وكانت النتيجة ما حدث له من بهدلة كادت توقف مشروعه في منتصف الطريق.

ليست هذه الصورة السردية الساخرة سوى أثر من آثار افتتانه بواقعية نجيب محفوظ وتوهمه أن محاكاتها تتأتى عن طريق نقل الواقع وتدوين المشاهد وتسجيل السمات؛ فكان يعد عدته للخروج بعناية فائقة وكأنه يتأهب لحضور حفل رسمي، متزودا بدفتر صغير وقلم رصاص.

إن ما تعرض له الساحلي من إهانة وضرب هو نتيجة لوهم الواقعية وفتنتها، ومثل هذه الصور الساخرة تناظر ما كان يتعرض له ضون كيخوطي في رواية ثربانطيس من إخفاقات نتيجة قراره المجنون أن

يصبح فارسا جوالا يسعى في الأرض "ببرنونه وسلاحه، وراء المغامرات، وأن يمارس جميع ما قرأ أن الفرسان الجوالين يمارسونه، فيصلح الأخطاء ويتعرض للأخطار.. حتى ينال بمجابهتها والتغلب عليها ذكرى لا تمحي أبدا"، (١١٤) فكما أن ضون كيخوطي كان ضحية وهم محاكاة الأدب للواقع، كان الساحلي ضحية للوهم نفسه. وبينما كان بطل ثربانطيس مصابا بداء الفروسية كان بطل أنقار مصابا بداء الكتابة. ولكن كلا منهما اعتقد أن ما يقرأه في الأدب يجري على غرار ما يحدث في الواقع، لأجل ذلك توهم كيخوطي أن الفروسية واقع ملموس، وتوهم الساحلي أن الكتابة محاكاة للواقع الخارجي؛ هذا على الأقل ما تعلمه من تجربة نجيب محفوظ الذي "أدمن جلوس المقاهي وتجول في الحواري الشعبية وتمرس بالوظيفة الإدارية ولم يعتمد على الموهبة وحدها.. و إنما اكتوى بنار التجربة إلى حد الاحتراق"(١١٥)، لكن الذي لم يتفطن له الساحلي عمليا وهو أن هناك فرقا بين التجربة المختزنة التي تتحول بالخيال الروائي إلى إبداع أدبي وبين البحث المتعمد عن التجربة في الواقع العياني ومراقبة الأحداث من بعيد من دون مشاركة فعلية؛ فمثل هذا البحث لن يجود سوى بملاحظات ووقائع غير قادرة في ذاتها على أن تحمل أي رؤية إبداعية من دون استناد إلى تجربة مختمرة وخيال روائي.

إن معضلة الساحلي تكمن في تعويله على الواقع الخارجي لسد ما يعانيه من نقص في التجربة الحياتية وفي الخيال الروائي، أو في تعويله

على الإرشادات والوصفات الجاهزة التي يمكنها أن تسعف في الكتابة الروائية؛ فقد كان يتحرق "شوقا في انتظار لو ينشر نجيب محفوظ مؤلفا شخصيا يطلعنا فيه على حيله الفنية ويقربنا من عوالمه الخفية. لكنه لم يفعل ذلك للأسف الشديد. هناك حوارات وذكريات و نصائح عامة فحسب... وأخاف أن يموت الرجل أو أموت أنا من غير أن يظهر إلى الوجود مثل ذلك المؤلف العظيم". (١١٦).

لاشك أن صوت السارد الذي وصف هذا المؤلف المرتقب بأنه "عظيم" يحمل نبرة الكاتب الساخرة من كلام السارد؛ أي إنه تركيب هجين يتكون من نبرتين أو صوتين. فالسارد المشغوف بنجيب محفوظ والمتلهف على كل ما يصدر عنه، يؤمن حقا بعظمة مؤلف يفصح عن حيل الكاتب الفنية؛ إنه بالنسبة إليه حقا "مؤلف عظيم"، لكن الكاتب (محمد أنقار) الذي يراقب- مثله مثل القارئ -مشكلات السارد مع الكتابة يدرك أن مثل هذا الكتاب لن يجديه نفعا ولن يحل معضلته مع الكتابة الروائية؛ لأجل ذلك كانت كلمة الكاتب المتمثلة في صفة "العظيم" تشكل معنى آخر مخالفا لكلمة السارد وأفقا مناقضا له. فالكاتب هنا إنما قام بتصوير كلمة السارد والسخرية منها، وكأنه أراد أن يصور لنا حماقة أخرى من حماقاته، ويقول لنا إن ما يراه السارد عظيما من وجهة نظره وأفقه العاجز عن الإبداع، ليس كذلك من وجهة نظر نقدية تؤمن بأن لكل كاتب حيله الخاصة التي يصل إليها بالممارسة والمجاهدة.

كان الساحلي يستمد جرأة المغامرة الروائية من حبه الصادق لنجيب

محفوظ، ومن إيمانه بأبوته، ومن اعتقاده بأن هذا الكاتب ألف روائعه بتحمله مخاطر الاحتكاك المباشر بالحياة اليومية. لأجل ذلك لم يتقاعس عن تحمل مشاق جولاته في المدينة العتيقة. فقد كانت روحه في أثناء هذه الجولات متعلقة بصورة نجيب محفوظ: "لابد أن أكون في هذه اللحظة التاريخية جديرا بالاعتبار في عين نجيب محفوظ."(١١٧).

من الواضح أن السارد الذي استبدت به الرغبة في الكتابة الروائية بإيحاء من نجيب محفوظ لا يهمه - في النهاية - سوى إعلان ولائه لنموذجه ووفائه لأستاذيته ورغبته في نيل رضاه. إن الرغبة التي يحددها الآخر لا يمكن أن تسفر سوى عن رغبة الذات في تغيير كيانها ووجودها؛ فقد كان الساحلي يشعر باشمئزاز من الأجواء المحاصرة له في مجتمعه التطواني الضيق وبعبء العلل التي صاحبته منذ الصغر. من هنا جاءت رغبته في الاقتراب من شخصية نجيب محفوظ والتوق إلى اكتساب مزاياها وسماتها من قوة بدنية وشجاعة وموهبة وغيرها من السمات التي يفتقدها السارد، وكأنه بذلك يتوق إلى أن يصبح شخصا آخر غير الأستاذ التطواني العليل.

كانت صورة هذا الكاتب المصري"المارد" و"الساحر" و"اللغز البشري المحير" تستبد به وتملأ مخيلته بصور قاهرته الروائية حتى وهو يخترق دروب مدينة تطوان العتيقة. فقد بلغ تأثيرها فيه مدى اختلط فيه الخيال بالواقع أو القاهرة المتخيلة بتطوان الحقيقية. ولعل هذا التأثير القوي الذي يسوغ حلمه الثقافي ، أن يمثل في الوقت نفسه عائقا يحول

بينه وبين إنجاز ذلك الحلم. فهو مطالب بنسيان ما تحتويه ذاكرته من صور روائية استمدها من قراءاته المتكررة لنجيب محفوظ حتى يتمكن من ابتداع صوره الروائية الخاصة؛ غير أنه لا يتمكن من النسيان فتنهال عليه صور الذاكرة وهو يحاول أن يلتقط سمات مدينته العتيقة؛ فقهوجي حومة "الطرانكات" ظل غامضا مجهولا عنده بينما كانت صورة المعلم كرشة -إحدى شخصيات رواية زقاق المدق - واضحة في ذهنه.

يمثل نجيب محفوظ في رواية المصري صورة الكاتب الملهم والمحفز على التخيل والإبداع؛ فصوره الروائية عن فضاء القاهرة منقوشة في ذاكرة الساحلي تنفث في وجدانه السحر الجمالي وتغشى بصره فلا يكاد يرى من حوله غيرها؛ صور"قصر الشوق" و"القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي" و"زقاق المدق" و"اللص و الكلاب" وصور روايات أخرى لم يستطع الساحلي أن يتحرر من سطوتها عليه؛ وكأن الكاتب أراد القول إن مشكلة الساحلي تكمن في عدم قدرته على امتصاص هذه الصور واستلهامها أو تحويلها. يتساءل السارد بعد مراقبته لتاجر من تجار دكاكين "حومة البلد" يمثل في نظره نموذجا جيدا للشخصية القصصية المحلية : "ولكن.. هل هناك إمكانية لتصوير التاجر القصير بعيدا عن صورة السيد أحمد عبد الجواد؟" (١١٨) . إن معنى الاستدراك ومعنى الاستفهام الإنكاري الواردين في تساؤل السارد، يكشفان التوتر الذي يعيشه بين ملاحظاته الواقعية الملموسة وبين سلطان الصور الروائية المستعارة على خياله، تلك الصور التي تهزمه

وتشل قدرته على الإبداع.

إن نجيب محفوظ كاتب الرواية الواقعية الساحرة الممثل للنموذج الوسيط بين السارد وبين رغبته في الكتابة الروائية والمتربع في الأعالي تحيط به الحظوة، لم يمنع أن يكون في الوقت نفسه عائقا يحول دون تحقق رغبة البطل؛ أي إنه الوسيط والعائق في الوقت نفسه، لكنه ليس من طينة العوائق التي تتحول إلى موضوع كراهية الأبطال. فهذا النموذج الوسيط يظل بعيدا عن البطل لا يحتك به ولا يعترض طريقه بالمعنى المحسوس، ولأجل ذلك ظل يحظى بتقديره. إن مشكلة البطل تتمثل في وضع رغبته تحت سلطان هذا الوسيط القاهر الذي ظل في مكانته وموضعه ينفث فيه الرغبة الروائية ولكنه لفرط سحره ونموذجيته يصيب البطل المحاكي بالعجز وخيبة الأمل.

والحق أن رواية "المصري" لا تخلو في تصويرها لشغف السارد بنجيب محفوظ من نبرة السخرية؛ فهي تصور في النهاية شغفا مفرطا واهتماما زائدا يتناقض مع النتيجة التي آل إليها هذا التعلق العاطفي والفكري. يقف الساحلي عاجزا مهزوما أمام الصفحة البيضاء يراقب الملفات التي جمعها عن المدينة العتيقة "صامتا كتمثال بوذي"، (١١٩) . غير أن هذه السخرية لا تنطوي على أي نبرة هزلية؛ فالساحلي شخصية تراجيدية يثير عجزها عن الفعل وفشلها في الإنجاز الشفقة والعطف والجزع.إن أهدافه نبيلة ونواياه صادقة. وإذا كان قد سقط فإنه مسئول عن سقطته، لا يلام على هذه النتيجة سواه؛ فقد انساق

وراء حلم ينوء به حمله. ولم يكن غافلا عن هذه النتيجة غفلة تامة، بل لطالما استشعر سقطته وأدرك أن فضيلته غير كاملة، وأنه لا يملك الصفات التي تؤهله للخلود؛ يخاطب نفسه معترفا بالهزيمة أو بالسقطة التراجيدية المفضية إلى الموت: "تريد أن تضيف إلى ثرواتك ميزة الإبداع التي لم تستطعها؟ يكفيك أنك وقفت عند مشارف الحقيقة فلا تتجاوز حدك واعترف بهزيمتك، تطوان ستظل منتظرة فارسا آخر غيرك ليصوغها قصيدة جميلة أو رواية ساحرة أما أنت فهيهات لك أن تكذب على نفسك وتدعي أنك كاره لعبة الشطرنج ودفء الكازينو ودغدغة العقارات والمال المجموع."(١٢٠)

وفيما يشبه التأهب للموت في الفصل الأخير من الرواية المعنون ب"الغروب"، مادام الفشل في الكتابة يعني الفشل في تحدي الموت ومقاومة المصير، يصور الكاتب البطل وقد تلفف بالبياض وكأنه مكفن، ثم يصوره بعد ذلك وهو يلتفت إلى ضريح "سيدي المنظري" باني مدينة تطوان، وكأنه قد قطع صلته بالعالم الدنيوي وسجل نفسه في قائمة الأموات الذين لن يذكرهم التاريخ: "هاهي أمانتك الوديعة أردها إليك.. لست في مستوى الأمانة.. أنت بنيت المدينة وكان لك مجد البناء و أنا عجزت عن وصف ما بنيت.. و أقسم بالله العظيم أني كنت مخلصا في نيتي و تجوالي و سعيي.. و قبل هذا وذاك كنت مخلصا في حبي.. أرجو المعذرة فأنا لست أول و لا آخر الفاشلين...."(١٢١).

إن سقطة الساحلي هي سقطة تمرده على أسرته التطوانية بكل

طقوسها الثقافية والاجتماعية وتوقه إلى أسرة مصرية خيالية؛ إنها سقطة ناجمة عن رغبته في السمو وتحقيق مكاسب جديدة بينما تغوص قدماه في بيئة طبيعية وثقافية لا تكف عن إفراز العوائق في طريق حلم ثقافي سام أو مكسب معنوي.

كان الساحلي يرى في أسرته التطوانية مصدرا ينغص عليه تنفيذ مشروعه، بينما يجد في نجيب محفوظ (والأسرة المصرية) كل أسباب العون للمضي نحو مجد أدبي يتمم به ما يتوفر عليه من غنى في الممتلكات ونسب في العائلة. هكذا بدت زوجته رقية عاملا معاكسا لمغامرته الروائية، في حين بدا نجيب محفوظ عاملا مساعدا. وبينما تختزل رقية تطوان بطقسها الاجتماعي والطبيعي المعاكس، يختزل نجيب محفوظ الثقافة المصرية بإيحاءاتها الملهمة والمساعدة. ففي إحدى خرجاته إلى السويقة حارة أمه وأجداده، ستتعرض مغامرته الروائية لإخفاق آخر من إخفاقاته المتعددة؛ حيث طارده أحد الأفاقين الذي اشتبه بحضوره الغريب وهو يرقب تحرشه بصبية لعوب ورغبته الجنسية في معاشرتها. ولم ينقذه من هذه المطاردة المرعبة سوى كتاب مصري عن "حياة الرافعي"؛ فقد كان للجوئه إلى إحدى المكتبات وانتقائه لذلك الكتاب مناسبة سانحة لتفادي الخطر المحدق. تتحدث الفقرة التي انغمس في قراءتها بالكتاب عن مفهوم الحب عند الرافعي الذي كان يختلف عن مفهومه عند بقية الناس:

" .. إن الحب عند الناس هو حيلة الحياة لإيجاد النوع، ولكنه عند

الرافعي هو حيلة النفس إلى السمو والإشراق و الوصول إلى الشاطئ المجهول، وهو نافذة تطل منها البشرية إلى غاياته العليا... "(١٢٢).

ولا تخفى علاقة هذه الفقرة بالسياق الروائي الذي وردت فيه، حيث لاحظ السارد -كما أشرنا سابقا -أن السويقة تشهد في اللحظة الراهنة تبدلا في القيم ومنها قيم الحب. وليس في لجوئه إلى كتاب "حياة الرافعي" سوى حيلة لإنقاذ نفسه من التهديد الذي تعرضت له حياته سواء على المستوى الوجودي الملموس أو على المستوى الروحي القيمي. على هذا النحو يجد السارد مرة أخرى ملاذه الآمن في الثقافة المصرية المتناغمة مع قيمه السامية.

وفيما مثلت هذه الثقافة مصدرا يحتضن مغامرة السارد ويحميها، كانت ثقافته التطوانية التي ترعرع فيها، تلفظها وتنفيها. فالبطل العليل موسوم أيضا بالخضوع للمرأة وعدم الشجاعة في مواجهتها. يقول السارد: "لقد علمتني رقية الامتثال كالكلب المطيع"(١٢٣)، فقد صورت الرواية رقية امرأة تطوانية نموذجية في طريقة أكلها ولبسها وتفكيرها وهدوئها وحرصها على أن يؤدي زوجها الواجبات الاجتماعية على نحو حرفي سواء في المآتم أو حفلات الزفاف، كما أنها كانت تأبى إلا أن تشركه في تفاصيل تأثيث البيت، وهو ما كان يرى فيه عاملا معاكسا لموهبته الأدبية(١٢٤) .

إن صورة رقية هي صورة المرأة التطوانية التقليدية التي تحرص على شكلها البهيج وعلى المظهر الاجتماعي لأسرتها؛ إنها تستثمر كل طاقتها

الذهنية -مادام هناك دائما من يخدمها وينوب عنها في القيام بأعباء البيت- في توجيه شئون الأسرة الوجهة التي تجعلها موضع الإعجاب والتقدير. ولأجل ذلك ليست الثقافة بالنسبة إليها جزءاً من فسيفساء الوجاهة الاجتماعية، بقدر ما هي علامة على الاستقلال الشخصي والمجد الذاتي وربما علامة على الرجولة التي قد تسلب منها مقاليد الأمور ولن يعود لها ما تملكه من سلطة على الزوج، وهي التي ترغب في أن يكون مجرد منفذ لأوامرها. إن تصور رقية للعلاقة الزوجية مفعم بالأنوثة؛ فنجاح هذه العلاقة مرتبط بقدرة المرأة على شحن زوجها بالأنوثة، إنها لا ترى فيه مخلوقا مستقلا بذاته تصغي إليه وتتفاعل مع أفكاره، بل هو مجرد مرآة تجلو أفكارها الخاصة. باختصار إن الرجل في نظر رقية صورة أخرى للأنثى:" رقية تقرأ أفكاري دوما حسب الصورة التي تريد. تجلس على شرفة رأسي كجلسة الساحر الهندي ثم تتسرب إلى مخي لتفتش عما فيه من موضوعات مهترئة تميعها وتدوسها كحشرة ولا تنتقي منها إلا ما يحمر الوجه مع الجارات والقريبات." (١٢٥).

في هذا التواصل الاجتماعي بين الرجل والمرأة رغبة أحادية الجانب في السيطرة، والطريق الأقرب إلى ذلك هو القيام بالإسقاطات الذاتية مادامت فرص الإصغاء إلى الطرف الآخر والسماح له بالبوح غير قائمة. تجيد المرأة هنا ممارسة فن الإقصاء والانتقاء. إن غايتها أن تحول زوجها إلى وجه آخر لها.

في مثل هذا الوضع التواصلي المعطل لن تستطيع رقية تفهم واستيعاب المهمة الثقافية الشريفة التي انتدب الساحلي نفسه للاضطلاع بها. فأي تواصل حقيقي ممكن مادام الطرف الآخر لا يملك الحق في أن يكون مغايرا! ولأن الساحلي كان على وعي تام بهذا الوضع، فقد آثر أن يعيش منطويا على حلمه الثقافي لا يفصح عنه؛ من هنا نفهم لماذا كان يكثر من الغمغمات والتمتمات والكلام الباطني وكأنه احتجاج مهموس على أحقيته في المغايرة والاختلاف؛ أو إن شئنا القول إنه تعبير غير فصيح عن رغبته المكبوتة في تواصل وتفاعل حقيقيين يقومان على ضرورة اعتبار أن الطرفين يوجدان في وضعية غير متماثلة. باختصار لقد أرادت رقية (المرأة/ الأنثى التطوانية) أن تجعل التواصل مرادفا للسيطرة وإقصاء الآخر (الرجل/ الذكر التطواني) وانتزاعه من وضعيته الخاصة. ومعنى ذلك أن الرجل مطالب بأن يعيش وضعية مطابقة للمرأة وليس له الحق في أن تكون له أفكار أو اهتمامات سامية من قبيل الأحلام الثقافية.

لقد مثلت رقية على المستوى السردي عاملا معاكسا لمغامرة البطل الروائية مثلها مثل الجو الشرقي والرطوبة والضعف الجسدي والإحساس المرهف بالمشكلات الطارئة ومجموعة من العادات اليومية كمتابعة نشرات الأخبار والمسلسلات. إن وظيفتها السردية تتقابل مع وظيفة أم كلثوم ونجيب محفوظ وباقي أعضاء الأسرة المصرية في الرواية الذين مثلوا عاملا مساعدا للبطل في مغامرته.

يقول السارد: "عندما دخلت قوس " النقيبة " أخفيته (كتاب عن الرافعي) تحت الجلباب ودسسته بين الحزام و السرة.. كانت رقية تعاتبني وترى في شراء الكتب تبذيرا لمال الأولاد وتفويتا لفرص تجديد أثاث الدار.

وسلمت في خفة على رقية وهنية اللتين كانتا ترتبان حلوى "مرتين" في صناديق قصديرية وأسطال بلاستيكية. وتسللت إلى غرفتي وأخرجت البضاعة المهربة وخبأتها بين الكتب القديمة. وارتميت فوق السرير. ومددت يدي أبحث عن أم كلثوم. وانطلقت السيدة تغني..

وما نيل المطالب بالتمني .. و لكن تؤخذ الدنيا غلابا

ثم أرجعت الشريط إلى الوراء .. ثم أرجعته ثالثة.."(١٢٦) .

تجسد هذه الصورة الروائية بمكوناتها البلاغية طبيعة الكون السردي والدلالي للرواية في كليتها؛ إنها تختزل- على المستوى النفسي -حكاية بحث البطل المهان عن عالم بديل يحقق فيه ذاته ورجولته.فإذا ما تأملنا التركيب البلاغي السردي لهذه الصورة، فإننا نلاحظ أنه يقوم على ثلاثة أصوات تختزل في مجملها الوظائف السردية المتحكمة في بناء الرواية؛ صوت السارد (البطل المغامر) وصوت رقية (العامل المعاكس) وصوت أم كلثوم (العامل المساعد).

تشكل الأفعال المسندة إلى البطل في هذه الصورة سمات شخصيته العليلة وسمات مغامرته السرية ؛ فالأفعال الآتية: أخفيته -دسست - سلمت في خفة -تسللت -خبأت -مددت يدي، أفعال تشترك في الدلالة على شخصية خائفة ترتكب فعلا محرما أو مجرمًا، كما تدل على

شخصية لا تكف عن طلب العون ومد اليد؛ شخصية فاقدة للشجاعة والمبادرة الذاتية. كما أنها تدل في سياقها النصي العام على الرجولة الناقصة في مقابل الأنوثة الكاملة التي تتمتع بها رقية. إن صوت السارد في هذه الصورة صوت مكتوم لا يطفو على السطح إلا عبر أصوات الآخرين. واستعانته بأم كلثوم في عدة مواقف من الرواية على تنفيذ مغامرته الروائية، ليس سوى بحث عن صوت القوة المفتقدة والإبداع النموذجي المعجز والأنوثة المثقفة الضاجة بالحياة في مقابل صوت رقية المفعم بالأنوثة الساكنة والباعثة على الاسترخاء والهدوء. إن التقابل بين رقية وأم كلثوم في هذه الصورة هو تقابل تكرره الرواية في مواضع أخرى لا تخرج جميعها عن تقابل صوتي المعاكسة والمساعدة؛ فبينما تخلق رقية في البيت جوا يصرفه عن حلمه الثقافي ومغامرته الروائية، تخلق أم كلثوم في غرفته العابقة بالغناء الأمل في إنهاء المغامرة الروائية بأن يجد خيطا يلملم به شتات الصور.

إن تحليل هذه الصورة الروائية ينبغي أن يلتفت إلى التصوير اللغوي المستخدم: "ارتميت فوق السرير. ومددت يدي أبحث عن أم كلثوم. وانطلقت السيدة تغني..". إن الانتباه إلى بعض المجازات المألوفة في هذه الصورة السردية له دلالته من دون شك؛ فعبارة "البحث عن أم كلثوم " وصفة " السيدة " مهما كانا تعبيرين دارجين في اللغة اليومية، فإنهما يكتسبان وظائف روائية هنا إذا ما نظرنا إليهما في سياقهما الروائي العام وفي سياق الصورة نفسها. فالساحلي بطل مهان من

زوجته ويبحث فعلا عن سيدة أخرى تملأ حياته الحالمة. إن دخوله المتسلل إلى غرفته متحاشيا زوجته وارتماءه فوق السرير بحثا عن السيدة أم كلثوم، كلها سمات لغوية سردية تصور بحث البطل عن جو ملائم لإنجاب مغامرته المعطلة. إنه يعاني عقما في جو تسيطر عليه الأنوثة المائعة التي تجبره على أن يخفي الكتاب كما اعتاد أن يخفي القلم والدفتر تحت الجلباب؛ أي في موضع يسبغ عليه سمات التحريم والتجريم بينما تخفي رقية الحلوى في موضعها الطبيعي "الصناديق" و"الأسطال". وهي صورة تقوم على تقابل بين رجولة منكسرة وأنوثة متسلطة.

يمثل صوت أم كلثوم في بعض الصور الروائية صوت السارد المكبوت ينوب عنه ويمنحه القوة ويوصله إلى الخارج؛ إنه يصدح باحتجاجه الصامت على القيود المكبلة لحريته وعلى توقه إلى انتزاع حقوقه باعتباره رجلا يهوى الثقافة. وبشكل عام يحضر هذا الصوت في لحظات مواجهة السارد للصفحة البيضاء والاستعانة بقوته الخارقة في تنفيذ مشروعه: "لعبت بالقلم بين أناملي كأني أغازل المجهول. وتناوبت مدات أم كلثوم وآهاتها الرخيمة تكرر وتلح، تكرر وتلح كصوت فتاة طعنها خنجر الغدر. وفي ثانية متناهية الصغر غدوت سيد الموقف. تأجج الذهن كخلية نحل وأشرفت على التنفيذ. لكن الولادة في حد ذاتها عملية عسيرة وطال أمد القلم بين أصابعي. ربع ساعة؟ نصف ساعة ؟..

ساعة ونيف ؟ وقالت السيدة: أتقلب على جمر النار .. واتشرد وي الأفكار"(١٢٧) .

في هذه الصورة السردية لا تمثل أم كلثوم الصوت المحفز للسارد على الكتابة والعامل السردي المساعد في مغامرة البطل الروائية فقط، ولكنها تمثل أيضا الصدى الساخر والإعلان عن الهزيمة.فالبيت الشعري الذي تغنت به السيدة في الصورة الآنفة ليس إلا محاكاة صوتية ساخرة لمعاناة السارد أمام تحدي الصفحة البيضاء.

يبدو أن البطل العليل يعاني بالفعل رعب الصفحة الناصعة البياض التي تتحدى ليس موهبته الروائية وحرصه على المال فقط ولكن أيضا- بالمعنى البلاغي - رجولته التي أصبحت دون أية فعالية.فعندما تصرخ رقية في وجه رجال العائلة لإنقاذ ابنها نجيب من الزواج الملعون مستنجدة رجولتهم، تذهب صرختها سدى دون أي صدى؛ فأية رجولة تتمسك بها امرأة تطوانية لم تدخر وسعا في أن تجعل الرجل جزء من عالمها الأنثوي؟! (١٢٨) .

يتبين مما قيل سابقا أن الكاتب يصور شخصياته الروائية بعيدا عن الدلالات الثابتة والوظائف السردية الأحادية الاتجاه؛ فرقية التي صورتها الرواية عاملا سرديا معاكسا للمغامرة الروائية والشخصية الممسكة بزمام الأمور إلى حد التسلط، مثلت بالنسبة إليه- من جهة أخرى- أيّضا الزوجة الشريكة ومصدر البهجة والراحة. كما أن أم كلثوم ليست الصوت الغنائي الملهم فقط ولكنه أيضا الصدى الساخر

المعبر عن حالة الإخفاق. وليست صورة نجيب محفوظ في الرواية مختلفة عن هذا التعدد الوظيفي؛ فهو أحيانا مصدر للإلهام وأحيانا مصدر للإعجاز.

وفي جميع الأحوال، لا تختلف صورة "كوكب الشرق"(١٢٩) عن صورة نجيب محفوظ في وظائفهما السردية ودلالاتهما الروائية؛ فهما معا يحيلان إلى الهوى المصري الذي يكون وجدان السارد ومخيلته، على نحو ما يشكلان ملاذا يحتمي به من المخاطر التي تهدد مشروعه الروائي، وقوة تسند ضعفه في سبيل مغامرته الشريفة. إن وضعية الساحلي أشبه ما تكون بوضعية ضون كيخوطي الذي تطلبت منه الفروسية الجوالة التي قرر الدخول في نظامها، البحث عن سيدة يستعين بعشقها على مواجهة المخاطر التي تعترض سبيل مغامراته لإصلاح الأخطاء ورفع المظالم.

ولما كانت مغامرة البطل العليل تنحصر في الإبداع الروائي، فإن المخاطر المحدقة بها ذات علاقة بالمزاج والخيال والذهن، وهي أحوال نفسية تتأثر بالأجواء الطبيعية والمشكلات الاجتماعية. فالجو الشرقي بتطوان لا يسعف على القراءة أو التفكير أوالكتابة، مثلما لا تسعف العادات اليومية و"رقية القادرة" كما يصفها السارد مشيرا إلى ما تتمتع به من سمات الأنوثة المتمكنة التي لا تتأثر بالجو وتعرف كيف تحتفظ ببهجتها وأناقتها وجمالها مع مرور الزمن.

يروي السارد كيف أنه كان يتغلب على الجو الشرقي ويخفف من

ضيقه بالاستماع إلى صوت أم كلثوم والنظر إلى " صورة فوتوغرافية لنجيب محفوظ وقد جلس على كرسي واضعا رجلا فوق رجل وهو يدخن النارجيلة. ومن فرط ما سحرتني الصورة كنت أعود إليها كلما تملكني إحساس الانطماس. وأنا في هذا الصباح الشرقي منطمس بالفعل. تأملت الصورة مليا فانفجرت مجرة النجوم. ليالي القاهرة ودخانها ومشربياتها وأسرار أركانها."(١٣٠) .

إن استعانة الساحلي بصورة نجيب محفوظ الفوتوغرافية في تنفيذ المغامرة مثل استعانته بصور أزقة القاهرة الروائية ومقاهيها لوصف المدينة العتيقة، ليست -في أحد معانيها- سوى هزيمة الروائي المغامر المرعبة أمام إبداع إنساني خارق ومعجز. لم يعد الساحلي يملك في لحظة الإنجاز سوى أن يستسلم إلى سلطان الصور الساحرة ويسمو بروحه إلى آفاق الإبداع الحقيقي الذي لا يجود به خياله ولكن يجود به خيال "المصري" المارد. إن الساحلي لا يملك في لحظة الإبداع الحقيقية إلا أن يتماهى في نجيب محفوظ؛ أي أن يلغي ذاته ويتقمص شخصية الكاتب المصري ويحل في الأمكنة المتخيلة لرواياته وكأنه قد انفصل عن العالم الملموس الذي يحاصره إلى حيث يتحول إلى شخص آخر ينتمي إلى فضاء مختلف. وفي هذه اللحظة يكون قد استسلم لسحر الإبداع وفقد السيطرة على أدواته وفكره بينما توهم أن ذلك الإبداع مفتاح يلج به العوالم المغلقة ويبدد به الأحوال العقيمة. على هذا النحو تتحول

صورة نجيب محفوظ والأمكنة المتخيلة الساحرة إلى نماذج للإعجاز بينما كان يستحضرها باعتبارها نماذج ملهمة.

لاشك أن آثار الإبداع الجمالية والثقافية في المتلقي متعددة لا تنحصر في الإيهام بواقعية ما يروى والاندماج في العوالم المتخيلة، مثل حب الساحلي لعايدة وشغفه بفضاءات القاهرة، فقد يمثل الافتتان بصورة المؤلف الحقيقي للعمل الإبداعي أيضا شكلا من أشكال تأثيره الجمالي في المتلقي. ولعل هذا الشكل من التواصل الجمالي أن يكون إحدى مزايا نجيب محفوظ الذي لم يقتصر في تواصله مع القراء على العوالم الروائية التي بناها، بل نجح في إذاعة اسمه ونشر صورته بين عموم الناس. ومعنى ذلك أن التأثير العميق للأدب في المتلقي خليق بإنشاء الحب والتواصل الإنساني، لأجل ذلك كان يشعر الساحلي دائما أنه أقرب إلى نجيب محفوظ منه إلى بنعيسى المحامي الذي لم يكن يعترف بالرواية ولا يؤمن سوى بكتب القانون والفكر.

المصري وثقافة الحب:

تحكي رواية أنقار- في تصويرها حب الساحلي لنجيب محفوظ- قصة العلاقة التاريخية والوجدانية والفكرية بين الإنسان المغربي والثقافة المصرية؛ فأحمد الساحلي المشغوف بنجيب محفوظ وبذخيرة الثقافة المصرية لم يكف عن الاستعانة بهذا الشغف في مواجهته عقم الكتابة الروائية ومقارعة شبح العجز عن تنفيذ مشروعه الروائي. وإذا

كانت رواية "المصري" تسوغ هذا العجز وتصوره تخييليا، فإنها من جهة أخرى تفسح للقارئ مجالا للتفكير في هذه الحبكة الروائية وتأويلها؛ أو بمعنى آخر إن القارئ مطالب بتأويل الرواية في سياق العلاقة التي تنسجها بين الإنسان المغربي والفضاء المصري أو بين الروائي المغربي والإبداع الروائي المصري. وعلى نحو عام تدعونا الرواية إلى تأويل قصة الرواية في سياق التواصل الإنساني والثقافي بين الشعوب.

تؤكد "المصري" بعنوانها الدال أن الثقافة المغربية ليست جوهرا ساكنا أو عنصرا منفردا ونقيا، بل هي ثقافة مختلطة ومهجنة. إنها نتاج لتواصل تاريخي بين المغاربة وبين مختلف شعوب الأرض الذين تفاعلت معهم حضارتهم. ولاشك أن التواصل بين المغرب والمشرق حقيقة تاريخية تعود إلى الماضي، ولكنه أيضا جزء من تاريخ المغرب الحديث، ينبغي أن نتعامل معه بوعي وفهم إيجابيين.إن مشكلة الساحلي ليست في "مصريته" أو شغفه بالمشرق وبالنموذج الثقافي المصري؛ ذلك أن حب الثقافة المصرية ليس سمة مقصورة على الساحلي، بل إنها سمة مشتركة بين معظم القراء المغاربة الذين عاشوا زمن توهج هذه الثقافة وقيادتها للعقل العربي. إن مشكلة الساحلي تتمثل في عدم قدرته على استيعاب هذا النموذج عمليا؛ لأنه – لعوامل متعددة– لم ينجح في صهر العنصرين المصري والتطواني، ليظل بعد ذلك نتاجا عقيما وناقصا. ولعل أحد تلك العوامل يكمن في خلفيته الثقافية المؤمنة بنقاء أصله

وصفاء سلالته وانغلاقه على هوية وهمية متجانسة لا ينبغي أن تختلط بما هو غير تطواني. يخاطبه بنعيسى المحامي: "إنك ستظل معذبا عذابا غير مألوف بين أهل عشيرتك. أعرف أنك تطواني من الصنف الذي لا يحلو له الجمع بين الضرائر.. قدرك أن تمشي كالأعرج.."(١٣١) .

وتسند الرواية على لسان رقية نعوتا سلبية إلى غير التطوانيين الأصوليين من قاطني الأحياء الجديدة والفقيرة؛ فكريمة التي أحبها نجيب تنتسب إلى أسرة "الهجيج" (١٣٢) الذين لا ينبغي للفتى التطواني ابن الأصول أن يفكر في الاقتران بهم، كما أن الساحلي في كثير من المواقف كان يبدي حساسية نحو تصرفات بنعيسى -ذي الأصول البدوية – الذي يعقد في الغالب مشابهة بينه وبين أصناف الحيوان: ".. باستثناء بنعيسى قلب الأسد. كان يدرك مكابدتي في الانتظار فينقض علي كالنسر"(١٣٣) أجاب بنعيسى بجرأته الجبلية المتدفقة كشلالات نياغرا.."(١٣٤)– "رشف من كأس شايه رشفة جبلية دوى صوتها في كل القاعة"– "لم يخلق بنعيسى لكي يجامل. ثور هائج منطلق من الروابي الفسيحة يطلب القضايا الشمولية ولا يكاد يبالي بالتفاصيل التي ترهق"(١٣٥) .

إن أحد السياقات المحتملة لقراءة هذه الرواية يتمثل في اعتبارها تصويرا لتراث الحاضرة أو المدينة؛ ليس بالنظر إلى ما تحتويه من مظاهر العتاقة في المباني والأزقة والجدران، ولكن بالنظر إلى ما تنطوي عليه من أنماط السلوك الاجتماعي والأخلاقي والثقافي المتوارث عبر

تاريخ متطاول من الزمن؛ في المأكل والملبس والتفكير والعلاقات الاجتماعية وغير ذلك. ويتطلب تصوير هذه العتاقة روائيا ألا تنفصل فيه الأمكنة عن الأحداث والشخصيات، ولا ينفصل فيه الماضي عن الحاضر؛ إن الأهم في التصوير الروائي كما أشار إلى ذلك الساحلي هو ضرورة الانتباه إلى السمات التي يفرزها اختلاط الناس بالأمكنة. إن العتاقة المنشودة في الرواية ليست الصورة الحالمة للمدينة ووجهها الشاعري، ولكنها واقعها الحضاري على نحو ما جسده الإنسان الذي نشأ في هذا المكان وتبلور تفكيره في هذه الحاضرة من حواضر العالم، واكتسب بحكم خصوصيتها التاريخية والجغرافية نمطا فريدا من السلوك الاجتماعي.

والحق أن تصوير عتاقة مدينة تطوان من قبل روائي مثل محمد أنقار الذي عاش في هذه المدينة من دون أن يكون من أهلها الأصلاء أو من دون أن يكتسب هوية تطوانية منغلقة، هو وضع سمح له بتصوير هذه العتاقة تصويرا روائيا لا يخلو من نقد اجتماعي مضمر.

إن "المصري" في أحد أبعادها نقد ساخر للهوية المنعزلة المتشبثة بتاريخ متوهم، إذ تسرد الرواية سيرة شخصية هائمة بالإنسان وبالمغامرة وبالرحلة وبالانتقال الجغرافي إلى فضاء آخر وبالانفصال عن انتماء متحجر ونقاء وهمي إلى حيث التلاقي والتفاعل وتخصيب الطاقات (١٣٦) .

في هذا السياق التأويلي يمكن النظر إلى عنوان الرواية "المصري"

باعتباره دلالة على الهوية المنفتحة؛ فالهيام بنجيب محفوظ وبالثقافة المصرية جعله يكتسب سمات هوية أخرى، وكأن هذا الحب قد أنشأ ثقافة أخرى قائمة على تبديد وهم مبدأ النقاء الذي يتشبث به الساحلي في أعماقه.

إن عنوان "المصري" ليس في دلالته التأويلية سوى سمة دالة على توق الساحلي للخروج من ضيق الهوية النقية وقيودها اللاإنسانية؛ أعني توقه إلى فضاء آخر وأناس آخرين. إنه تعبير عن حب الآخر والهيام بثقافة أخرى واكتساب لهوية جديدة تغني الهوية الذاتية الأصلية. ولعل هذا أن يفسر كيف نشأت فكرة كتابة الرواية في ذهن الساحلي، وكأن أنقار صاغ روايته ليسهم تخييليا

في وصف نشوء الرواية. والوصف الذي تقدمه رواية "المصري" يتمثل في أن السرد الروائي ينشأ عندما تتجاوز الذات المثقفة حدودها وفضاءاتها إلى حدود وفضاءات مغايرة أو غريبة. وليس شرطا أن يحدث هذا التجاوز بالسفر والمغامرة، بل قد يحدث بالتواصل الثقافي الذهني. فقد تعرف أحمد الساحلي فضاء القاهرة بواسطة التخييل السردي الروائي؛ وقد أفضى به هذا التعرف إلى التفكير في الكتابة الروائية، وكأنه رام التعبير عن نشوة اكتشافه لهذا الفضاء الجديد الساحر وامتلائه بحياة أخرى.

لقد ارتبط السرد الروائي عند الساحلي بهويته الثقافية المزدوجة؛ فالسرد الروائي -كما تريد أن تقول رواية أنقار- ليس نتاجا للخيال

الفردي المبدع فقط، ولكنه نتاج لتجربة ثقافية متقاطعة ومتواشجة. إن الساحلي لا يستطيع أن يكتب رواية إلا بناء على مخزون من النصوص الروائية المترسبة في ذهنه؛ أي إن الإبداع السردي الروائي من هذا المنظور هو انفتاح على تلك النصوص وتفاعل مع الفضاء الذي تحيل إليه. إن الرواية باختصار هي الجنس السردي الذي يعبر فيه الكاتب عن تجربة الاكتشاف والانفتاح والتفاعل والتواصل مع فضاء آخر وثقافة مغايرة.

إن هذا التفسير الذي يصوغه التخييل لنشوء الجنس الروائي يتكامل مع التفسير النفسي الذي سبق أن اعتمدناه في إعادة تركيب سيرة الساحلي التي وصفناها بأنها سيرة الابن اللقيط التي تشكل النواة الأصلية لأي رواية. ومهما انطوت مغامرة الساحلي على أبعاد نفسية، فإنها لا تعرى عن الأبعاد التاريخية والجغرافية والثقافية التي تتآزر جميعا لتفسيرها وإغنائها بالدلالات التي يقتضيها بناء رواية المصري الصادق والعميق.

لقد نشأ مشروع أحمد الساحلي الروائي في سياق التواصل الإنساني بينه وبين ثقافة أخرى غريبة عن فضاء المدينة العتيقة التي ترعرع فيها. فقد اقتضى هذا المشروع أن يكتب رواية عن تطوان بإيحاء مصري؛ إنه مشروع أدبي وحضاري يستوحيه الساحلي من ذخيرة الثقافة المصرية التي أحبها واستوعبها هو وجيل عريض من المثقفين المغاربة.وفي هذا السياق تسعى رواية " المصري " إلى تصوير

أهمية الدور الذي اضطلعت به تلك الثقافة تاريخيا في تشكيل المخيلة المغربية. غير أن الرواية تصور مع ذلك أحاسيس العجز عن تنفيذ المشروع الروائي، على الرغم من استيعاب الساحلي الجيد لأصول الصنعة الروائية، وهي أحاسيس تطالع القارئ في مُعظم صفحات الرواية، الأمر الذي يومئ إلى ضرورة تأويلها في سياق الحبكة الروائية العامة القائمة على شخصية أستاذ مغربي للغة العربية هائم بنجيب محفوظ " هياما بليدا " إذا شئنا استخدام اللفظ نفسه الذي استعمله السارد لوصف علاقته بالكاتب المصري، وكان يرى في هذا الكاتب لغزا بشريا محيرا أو ظاهرة أدبية وثقافية تستحق التأمل؛ ما السر في النجاح الباهر لرواياته؟ كيف استطاع أن يكتب ذلك الكم الهائل من الأعمال الروائية والقصصية؟ كيف أفلح في أن يسبر أعماق شخصيات متباينة في انتمائها الاجتماعي و الثقافي؟

إن مثل هذه الأسئلة وغيرها شغلت بال السارد ووضعت بينه وبين الكاتب الساحر مسافة بعيدة من العجز؛ ففي كل مرة تأهب فيها للكتابة كانت " معضلة نجيب تتلاعب فوق سطح الصفحة البيضاء"، (١٣٧) وليس استخدام الكاتب لاسم نجيب هنا سوى تلاعب لفظي وصورة بلاغية للإشارة المضمرة إلى نجيب محفوظ الذي شكل مرجعا أدبيا رفيعا لم يستطع الساحلي أن يحاكيه أو يخلق نموذجا روائيا مغربيا يناظر نماذجه البديعة.لقد صار نجيب محفوظ مثل ابنه نجيب المنحرف عائقا في سبيل الإبداع؛ إنه بقدر ما يخلق في وجدانه رغبة في الكتابة

وتوقا إلى السمو، يزرع في طريقه نماذج الإعجاز التي لا تلبث أن تلقي في نفسه أحاسيس الفشل وتحرضه على رثاء النفس، حتى إننا لنستطيع القول إن الرواية -في معظم صفحاتها- نسيج قصصي ممتد من الصور الروائية البيانية التي ترسم مواقف العجز التراجيدية (١٣٨).

لتأويل حبكة الرواية المشار إليها أعلاه ينبغي -كما ذكرنا آنفا - أن ننظر إلى هذه الرواية باعتبارها خطابا واصفا للإبداع الروائي. و في هذا السياق يصبح أحمد الساحلي شخصية روائية تجسد نموذج الكاتب الروائي المغربي المشغوف بنجيب محفوظ وبالرواية المصرية، غير أنه لم ينجح -وفق حكم عام على الأعمال الروائية المغربية - في ترجمة هذا الشغف إلى أعمال روائية تضاهي في قيمتها الأدبية ما أنجزه نجيب محفوظ. وإذا كان إخفاق أحمد الساحلي مرتبطا بتكوينه ومزاجه وبيئته الثقافية التطوانية، فإن هذا الإخفاق يدعو القارئ للتفكير في الأسباب التي جعلت الروائي المغربي بشكل عام لا يترجم ارتباطه الوجداني بالثقافة المصرية وحبه لعالم روايات نجيب محفوظ إلى إبداع روائي مغربي يحمل سمات هذا العالم الفاتن. لماذا انحصر تفاعل المخيلة الأدبية المغربية بروايات نجيب محفوظ في الوجدان والتعلق العاطفي والدراسة النقدية دون الإبداع الفعلي؟

لا تخوض رواية "المصري" في هذا الإشكال الثقافي، ولكنها توحي به. والتأويل المقترح لحبكة الرواية يسوغه ويدعمه تاريخ الثقافة المغربية

الحديثة الذي يشهد على أن حب نجيب محفوظ كان سمة عامة في شخصية المثقف المغربي المنفتح على الأشكال الثقافية المستجدة. على هذا النحو يحملنا أنقار إلى تأمل هذه العلاقة العاطفية الوجدانية التي قامت بين المغربي والثقافة المصرية، وكأنه يضع يده على إحدى سمات تاريخ الثقافة المغربية في العصر الحديث.فالثقافة المصرية بأشكالها الأدبية والفنية والفكرية حاضرة في ذاكرة المغربي ووجدانه ومخيلته، مهما كان الاختلاف حول طبيعة هذا الحضور ودرجته.

ولعل وصف السارد لهيامه بنجيب محفوظ بأنه بليد، أن يومئ في سياق الرواية إلى أنه شخصية بالغت في تعلقها العاطفي بالأدب وفي تشبثها بطموح يفوق ما تمتلكه من قدرات ذاتية تؤهلها للكتابة الفعلية.إن استخدام السارد صفة " بليد " لنعت حبه لنجيب محفوظ تحمل بالإضافة إلى صوته المرتاب في سلوكه، صوت المجتمع ووجهة نظره التي لا ترى فائدة في الانشغال بقراءة الأدب والرواية وتؤثر عليه الاستمتاع بمباهج الحياة والاهتمام بشئون الدنيا.غير أن القارئ يستطيع أن ينفح لفظة " بليد " بدلالة أخرى إذا ما وسّع سياق الرواية و أعاد تأويل علاماتها؛ بحيث يرى في مغامرة الساحلي الروائية مغامرة الرواية المغربية التي لم تفلح في صياغة أعمال روائية قادرة على اجتذاب فئات واسعة من القراء على نحو ما اجتذبتهم أعمال نجيب محفوظ.

يبدو أن " المصري " تتوخى القول على نحو ضمني إن الرواية

المغربية افتقدت إلى النموذج الروائي المرشد؛ فعلى الرغم من الشحنة العاطفية التي اختزنها الإنسان المغربي في سنوات طويلة نحو الثقافة المصرية وروايات نجيب محفوظ بشكل خاص، فإن المخيلة الروائية المغربية لم تفلح في استثمار تلك الشحنة الأدبية والإنسانية وأخفقت في تحويلها إلى أعمال روائية تجسد عمليا التفاعل الثقافي الذكي بين الكاتب المغربي والنموذج الروائي المصري الذي مثلته روايات نجيب محفوظ خير تمثيل.وإذا كان الساحلي قد استرشد بنجيب محفوظ في مغامرته الفاشلة، فإن معظم كتاب الرواية المغربية - فيما يبدو من الأعمال المنشورة - لم يحاوروا أعمال هذا الكاتب على الرغم من شغفهم به.إنها المفارقة التي توجهنا الرواية إلى الانتباه إليها.

على هذا النحو يبدو أن بناء حبكة الرواية على حب أستاذ مغربي لنجيب محفوظ والتوق إلى محاكاته، أمر دال بالنسبة إلى قارئ يسعى إلى تأويل الرواية في سياق أوسع يمتد إلى مشروع الرواية المغربية وعلاقته بنموذج الرواية الواقعية عند نجيب محفوظ.إن هذا السياق يسمح للقارئ بالتساؤل حول طبيعة العلاقة القائمة بين النصوص الروائية المغربية المنجزة حتى الآن وبين تراث نجيب محفوظ؛ هل تم استيحاء هذا التراث في الرواية المغربية كما أراد أن يصنع الساحلي ؟ أم أن الروائيين المغاربة أرادوا ألا يكونوا من أبناء نجيب محفوظ كما أراد كثير من الروائيين المصريين الذين أحبوه وحاوروه وجددوه بطرق مختلفة. ولعل رواية " المصري " أن تكون إحدى الروايات المغربية

والعربية الكثيرة التي تعيد صياغة تراث الكاتب المصري و تستوحيه بطريقة فريدة.

على هذا النحو يمكن القول إن الكاتب نجح في تحقيق ما فشل فيه السارد؛ فالرواية اعتمدت أسلوبا ماكرا خلق لدى المتلقي توترا والتباسا بين الكتابة الفعلية والكتابة المفترضة، أوبين النص المنجز والنص المفترض. ولعل اعتماد الرواية أسلوب السرد بضمير المتكلم أن يكون قد أسهم في خلق هذه الحيرة لما يوهم به هذا الأسلوب من تطابق بين السارد المتخيل والكاتب الحقيقي .وفيما يجهر السارد بعجزه عن تنفيذ مشروعه الروائي، يكون الكاتب قد أنجز روايته بالفعل.

يواجه القارئ هذا الأسلوب المحير الذي توخى منه صاحبه إيهامه بالعجز عن كتابة رواية فيما تثبت له قراءة العمل المنجز أنه بصدد روائي قادر. ولاشك أن هذه الحيرة أسلوب بلاغي مقصود كغيره من الأساليب البلاغية في هذه الرواية، أراد به الكاتب التلعُّب بذهن القارئ وحمله على إمعان التفكير في مشكلة الأدب بين العجز والقدرة أو بين الرداءة والجودة أو بين الفشل والنجاح. باختصار لا تخلو الرواية من إثارة أسئلة للتفكير بواسطة أساليبها البلاغية والتخييلية، ومنها سؤال القيمة الأدبية للرواية المغربية التي يحاورها محمد أنقار بشكل بلاغي مضمر.

الفصل الرابع

الهوى المصرى والمغامرة المغتربة

في كتاب "القاهرة الأخرى"(١٣٩) لرشيد يحياوي ننتقل إلى تجربة خطابية وإنسانية مختلفة؛ فالمؤلف اختار صياغة مغامرته المصرية في شكل "يوميات"؛ أي في نوع خطابي يملي على صاحبه سرد وقائع جرت في حياته اليومية، وقد يسمح له صياغة بعض الأحاسيس والتأملات التي تفرضها تلك الوقائع، وإن كان ذلك في حدود ضيقة، لأن هذا النوع يفترض كتابة آنية مرتبطة بتسجيل ما حدث في حياة الكاتب في خلال اليوم الواحد، قبل الانتقال إلى تسجيل وقائع اليوم الموالي وهكذا؛ فسرد الوقائع اليومية لمغامرة المؤلف في فضاء مصر، هو المكون النوعي المحدد لهذا النوع من أنواع الخطاب، وبناء عليه ينبغي أن نحلل هذا العمل ونقدّره في إطاره النوعي الذي صدر عنه صاحبه.

ما يمكن ملاحظته عن حضور الهوى المصري في هذه اليوميات بالمقارنة مع حضوره في أعمال عبد الكريم غلاب ومحمد برادة ومحمد أنقار، هو تقلص مساحته وتضاؤل حدة تأثيره في وجدان ووعي السارد؛ وهو ما يمكن ردُّه إلى الأسباب الآتية:

-أولا، لعل اختيار اليوميات إطارا نوعيا لصياغة تجربة المغامرة في فضاء آخر ألا يفسح حيزا فسيحا للتعبير عن الهوى؛ فهذا النوع يوجه صاحبه لسرد وقائع يومية مرتبطة بما يحدث للسارد في حدود ذلك اليوم؛ أي إن الهدف من اليوميات هو تسجيل الوقائع اليومية قبل أي شيء آخر؛ يقول السارد: "إني أتحدث عن وقائعي"(١٤٠) ولأجل ذلك كان ما احتوى عليه نص "القاهرة الأخرى" من ترجمة للأحاسيس

والتأملات هو من قبيل الفسحة الأدبية التي يمنحها المؤلف لنفسه وهو يستعيد بالصياغة ما عاشه طوال اليوم. فعلى الرغم من أن اليوميات لا تعد سردا حقيقيا للوقائع مهما التزمت بنقل وقائع حقيقية حدثت للمؤلف، إلا أن هامش التخييل والأدبية يوجد في هذا النوع من الخطابات أو الأنواع الأدبية بقدر ما تسمح به حدوده، لأجل ذلك لم تبح هذه اليوميات بالهوى المصري على النحو الذي شهدناه في تجارب الكتاب المغاربة الذين عرضنا لهم في الفصول السابقة. ومع ذلك فإن الإطار النوعي لا يستطيع أن يفسر لنا بشكل كاف تقلص مساحة الهوى المصري وتضاؤل حضورها في هذا العمل، فلاشك أن ثمة أسبابا أخرى.

-ثانيا، لابد أن نضع في الاعتبار عند تحليل الهوى المصري في يوميات رشيد يحياوي، أن نستحضر الفترة الزمنية التي سافر فيها السارد ودوّن يومياته، وهي فترة الثمانينيات التي كانت فيها مصر غارقة في عزلة سياسية بسبب مقاطعة الدول العربية لها بعد توقيعها لمعاهدة السلام مع إسرائيل، المعاهدة التي ألقت بظلالها على الحضور الثقافي والفني والاجتماعي لمصر في وعي المغاربة ووجدانهم؛ فقد هجرها عدد من مثقفيها المتنورين وزُجّ بعدد آخر في المعتقلات، ورحل إلى العالم الآخر من رحل من رموز الفكر والفلسفة والفن ليختفي مع رحيلهم عصر الثقافة المشعة وعصر الغناء المصري الخالد، وعجزت السينما المصرية عن الاستمرار في اجتذاب المشاهد المغربي لما أصبحت تعانيه

من ضعف تقني ومعالجة سطحية للموضوعات. وبينما لم تعد الثقافة المصرية تتمتع بحضور قوي في المغرب، كانت الثقافة المغربية تشق طريقها إلى اهتمام الناس وعموم المثقفين وتشرع في تشكيل وعيهم ووجدانهم؛ وخاصة في مجالات النقد الأدبي واللسانيات والفلسفة والفن الغنائي الشعبي الذي تجلى في بروز مجموعات غنائية ذات تأثير واسع. وفي هذا السياق أيضا أتيح للإنتاج الثقافي المشرقي الوافد من الشام والعراق أن يعوض الفراغ الذي تركته الثقافة المصرية بتراجعها أو اختفائها من دائرة الاهتمام.

في هذا المناخ حلّ رشيد يحياوي بمصر وصاغ نصه؛ لأجل ذلك لم يستشعر قارئ اليوميات ذلك الهوى المصري الذي صاغ وجدان عبدالكريم غلاب أو حمّاد أو الساحلي؛ فبين سارد اليوميات وهؤلاء مسافة زمنية حدث فيها ما حدث لمصر ولعلاقة المغربي الوجدانية والذهنية بهذا البلد. ولعل هذا أن يفسر لنا اتجاه السرد في هذه اليوميات إلى التركيز على ذات السارد وعلى المشكلات التي اعترضته في خلال إقامته بالقاهرة، دون أن يتجه إلى رصد تفاصيل الاصطدام والتفاعل بينه وبين فضاء بلد معشوق وملهم.

– ثالثا، السبب الثالث الذي نرجح أن يسهم في تفسير تقلص مساحة الهوى المصري في يوميات رشيد يحياوي، هو السارد نفسه: تكوينه الثقافي والوجداني والنفسي ونشأته الاجتماعية والوسط الذي احتضن طفولته وصباه. وإذا كنا لا نملك معطيات دقيقة تقربنا من تعرف هذه

الجوانب في سيرته، فإن التعويل على النص قد يسعفنا في تكوين صورة عن ذات السارد التي يمكنها في النهاية أن تقدم لنا الإجابة التي نسعى إليها، وأنا لا أقصد هنا سوى تحديد بعض السمات الشخصية التي يمكنها أن تفسر لنا تضاؤل الهوى المصري وتراجعه في هذا النص، بل نستطيع أن نقول إنه لم يعد يشكل مكونا من مكونات الشخصية المغربية ووسيطا بينها وبين حضورها في العالم الذي حرص السارد على نقله لنا. فالسارد يقدم نفسه في النص شخصا فقيرا من مدينة ابن سليمان المغربية تحمّل عبء السفر إلى القاهرة لتحقيق مهمة، كما كان يقول، وهي الحصول على شهادة عليا، بيد أنه لم يستطع طوال إقامته بها أن يتخلص من تبعات هذا الفقر الذي كبّله ووجّه رؤيته للحياة التي نقلها لنا. ويقدم لنا السارد نفسه أيضا شخصا مشدودا إلى موطنه الأصلي وكأنه أرغم على مغادرته والاغتراب عنه؛ يعبر عن حبه لبلده قائلا: "أما هذه فلحظة شوق لأرض أحببتها مثل نفسي"(١٤١) ويبدو أن السارد ترك قلبه في بلده الذي ملك عليه هواه ورماه في غربة نفسية ومادية.

لم تقدم لنا يوميات رشيد يحياوي في القاهرة صورة مغربي عاشق لهذا الفضاء، بقدر ما قدمت لنا صورة مغربي يعيش وضعا بئيسا لا يختلف عن أوضاع المصريين الفقراء، على نحو ما يعيش وضعا إداريا

معقدا هدَّدَ مستقبل دراسته بالقاهرة، إما بسبب تعقد قوانين تسجيل الطلبة الأجانب بالجامعات المصرية، أو لانعدام رعاية وزارة التعليم العالي بالمغرب لطلبتها الممنوحين بالخارج.

وغابت عن النص أيضا صورة المغربي الذي صاغت وجدانه الثقافة المصرية ممثلة في أفلامها الكلاسيكية وسحر نجومها، وفي أغانيها الخالدة، وأعلامها من الأدباء والمفكرين الذين ذابت خطاباتهم في صورة هذا البلد الذي أصبح في فترة من فترات تاريخه فضاء للجذب والفتنة.

صورة مصر في اليوميات:

١-تعدد النظرات.

وعلى الرغم من أن تركيز السارد في صياغة نصه على مشكلاته اليومية مع المنحة والتسجيل والمستقبل الدراسي والسكن؛ أي سرد وقائعه المرتبطة بأوضاعه المادية والنفسية، فإن هذا السرد لم يكن ليتحقق لولا مغامرته في فضاء آخر مختلف. وقد يكون وجود السارد في هذا الفضاء الآخر هو الذي أنتج لنا-في النهاية- هذا النص الذي حفل بصور المواجهة المباشرة مع مكوناته البشرية والطبيعية والحضارية. وهي مواجهة إنسانية تشف عن الافتتان به، على الرغم من أن السارد أقر في النهاية بقساوته عليه. ولعل هذه المراوحة بين الانجذاب إلى فضاء القاهرة وبين إحساسه بالألم الذي رافقه طوال إقامته بها، هو ما تعبر عنه هذه الجملة في الخاتمة؛ يقول: "لا أستطيع

الآن أن أُقَيِّم "أم الدنيا" وهل هي جميلة أم قبيحة. أقول لك بكل اختصار إني أحببت الشعب المصري رغم قساوة مدينته علي."(١٤٢).

لقد كان السارد يدرك أن صورة مصر التي ينقلها إلينا لا يمكن أن تكون صحيحة؛ فهي في النهاية صورة خاضعة لرؤية ذاتية لشخص يعيش ظروفا قاسية بسبب فقره، لكنها مع ذلك ليست رؤية زائفة؛ ولإبعاد صفة الزيف عن نظرته، يجري تمييزا بينها وبين نظرات أخرى: "لم أر الحياة في القاهرة كما يراها سائح أوروبي من خلف زجاج الليموزين والحافلات السياحية المكيفة أو من أعالي شرفات الماريوت والشيراتون. ولا كما يراها سائح عربي. ولا حتى كما يراها مواطن لا يبصر ما في الشارع إلا من داخل طرازات المرسيديس. رأيت القاهرة كما يراها موظف غلبان أو صبي عربيات النفر أو ماسح أحذية في إحدى مقاهي وسط البلد أو بائع الذرة المشوية في الأزبكية. رأيتها كذلك. فلا بأس إذن إن أعطيت عنها صورة خاطئة وإن كانت على كل حال أقل خطأ من تلك التي كوناها عنها من خلال الشاشة." (١٤٣)

إذا كانت هذه النظرات (نظرة السائح الأوروبي، ونظرة السائح العربي الثري، ونظرة المواطن المصري المرفه، ونظرة المسلسلات الوردية) ترى القاهرة من علٍ أو من خلف ستار يحجب الواقع الحقيقي لفضائها الفقير، فإن نظرة سارد اليوميات مغايرة؛ لقد قادته ظروفه القاسية ووضعه الاجتماعي الفقير إلى تعرف "الحياة البئيسة في القاهرة، لأني ارتدتها وعاينتها بل وجدت ألفة معها بحكم كوني عشت

ظروفا مشابهة في المغرب." (١٤٤) ومع أن التمييز الذي استخدمه السارد يحمل المتلقي على الحكم بصحة رؤيته وزيف الرؤى الأخرى، فإن السارد سرعان ما يستبق اعتراضا يلوح في الأفق مفاده أن القاهرة ليست هذه الحياة البئيسة فقط، بل بها مفاتن.ومباهج؛ يقول: "ومع ذلك فحكاياتي لا يجب أن تغطي على مفاتن القاهرة. مفاتن الآثار السياحية الفرعونية والإسلامية. مفاتن النيل والكورنيش والكازينوهات المشرفة عليه والتي تمنحك في الليل فجوة للتأمل واستعادة النشاط. مفاتن خاصة باكتشاف اللغة والعادات وبساطة وطيبوبة الناس الشعبيين."(١٤٥) وهذا ما فعلته اليوميات التي فسحت السرد للخروج من دائرة مشكلات السارد والقلق الذي عاناه، إلى فضاء القاهرة الساحر. لكن تظل صورة هذا الفضاء مشدودة إلى عين طالب مغربي قادم من بيئة فقيرة لا يملك سوى ارتياد الأماكن التي تسمح له ظروفه بارتيادها، وهي عين لم تألف من قبل سوى الفضاء المغربي الذي شكل خلفية تتحكم في اختيار الزوايا والأمكنة والسمات.

٢-صور القاهرة.

"في الطائرة كنت أفكر في شيء واحد، كيف أصل. ماذا أعمل؟ قضيت الرحلة كلها صامتا جاهلا كل شيء عن القاهرة إلا ما يعرفه كل واحد عن عاصمة مصر. في أثنينا غيرنا الطائرة. ولما حلقت بنا فوق القاهرة في الليل خفت على نفسي أكثر من أي وقت. لأن الأضواء

المترامية على مسافات أدهشتني وأدركت أنه علي أن أكون وسطها بعد ساعة ونصف أو أقل."(١٤٦)

يجب أن نضع هذا النص في زمن تلفظه ونستحضر الوضع الاجتماعي للسارد والبيئة التي عاش فيها حتى نستطيع أن نفهم أبعاد صورة القاهرة في هذا المقطع وفي اليوميات بشكل عام. ففي فترة الثمانينيات لم تكن مصر في أذهان المغاربة سوى ألبوم من الصور السينمائية والغنائية والروائية والثقافية والسياسية تسكن وجدانهم، بينما تغيب عنهم تفاصيل هذا الفضاء الذي يكادون يجهلونه، كما كان المصريون يجهلون الفضاء المغربي: "لا لسنا فرنساويين. نحن مغاربة قبل كل شيء ولغتنا هي العربية. ولكن من يصدق هذا الكلام؟..كثير يجهل عنا كل شيء. صاحبة كشك سجائر قريبة من سكنانا سألتنا هل المغرب "حتة" من مصر؟ طالبة في الثالثة جامعي سألتنا هل نحن مسلمون؟ هناك من يسألنا هل عندنا دور سينما وأغان وعمارات عالية وجامعات؟ ..لكن أغلب المصريين إن لم أقل كلهم يرتاحون إلينا كمغاربة ويحدثوننا عن مشاكلهم. كأننا إخوة من الدم والقرابة. وهم يعرفون المغرب من خلال سمعته السياحية وشهرته في لعبة كرة القدم. ولكنهم لا يعرفون أية تفاصيل عن مستوانا الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.."(١٤٧)

كان التواصل بين المغاربة والمصريين في هذه الفترة محدودا لا يسمح بتكوين صورة ملموسة عن الحياة الحقيقية في البلدين، إلا ما أتاحه

انتشار الثقافة المصرية في معظم البلاد العربية من حضور مصر في أذهان المغاربة والعرب. بيد أنه حضور يفتقد إلى المعاينة الحقيقية الملموسة، وهذا ما عناه السارد بقوله إنه كان "جاهلا كل شيء عن القاهرة إلا ما يعرفه كل واحد عن عاصمة مصر".

جهل السارد بالفضاء إلى جانب وضعه البئيس والبيئة شبه البدوية التي قدم منها ستلقي بظلالها على نظرته الأولى للقاهرة وهو يشرف عليها من الطائرة؛ فقد استولى عليه الصمت والخوف والدهشة من هذا الفضاء الهائل الذي يُفترض أن يقيم به وينسج معه ألفة إلى أن يتمكن من تحقيق هدف رحلته أو مغامرته. والحق أن هذه الدهشة المزوجة بالخوف من سعة الفضاء سترافق السارد طوال حديثه عن القاهرة في هذه اليوميات: "لا أستطيع أن أدرك القاهرة بخيالي لحد الساعة. فهي كبيرة جدا وتعادل عدة مدن من مدننا الكبيرة في دفعة واحدة."(١٤٨) ويقول أيضا: "القاهرة ليست مثل الدار البيضاء. إنها أكبر ثلاث مرات. إنها رهيبة ومخيفة. ومن لا يملك فيها توازنه ينهار. ولكي لا ينهار عليه أن يعيد خلق نفسه من عجائن لا يصيبها بلل الرداءة الزمنية. عليه أن يتكيف ويتأقلم ويتوافق ويتوازى ويتضافر ويتمازج قهرا وغصبا مع صخب هذه المدينة وقيامتها وساعتها."(١٤٩)

وكان صخب القاهرة أول ما استقبله في رحلته الشاقة بحثا عن فندق شعبي؛ ففي ميدان العتبة مجال لمعاينة هذا الصخب الذي يترادف مع يوم القيامة في العالم الآخر الذي يتخيله المسلمون صاخبا ومرعبا؛ إنه

مجال لرؤية الفضاء الآخر المختلف عن فضائه المغربي والمتشابه معه في الآن معا؛ فبين المغرب ومصر تشابه في الوضع الاجتماعي وما قد يفرزه من سلوكيات وأنماط العيش المؤتلفة على الرغم من السمات المخصوصة لكل فضاء. يقول السارد واصفا ميدان العتبة الذي شكل نقطة اختبار صلابته وقدرته على تدشين مغامرته: "هذا هو مقام العتبة بالذات. وهو المقام الذي لابد أن يوقفك فيه ويجعلك تبصر. سموها كذلك لاستعمال الناس لها للجلوس والاستراحة [..]فإذا ركبت في اتجاه العتبة فستجد أمامك شوارع كبيرة متقاطعة. يميزها كلها ذلك الفضاء المحمل بالغبار ودخان عشرات وسائل النقل وضجة آلاف المشاة. ولك أن تختار اتجاها تسلكه نحو العتبة [..]غير أن وصولك سيكون متعبا وبخاصة في أيام الحر وأوقات خروج الموظفين [..]فإذا وصلت العتبة راكبا أو على الأقدام، وجدت ازدحاما في ازدحام. لكنك ستلم في دفعة واحدة بكل مصر. هنا مثلما في رمسيس مهاجرون للمدينة من الأرياف والصعيد. إذن سترى هؤلاء كالقصبات في الجلابيات العريضة الواسعة. من جاء بحثا عن عمل ومن جاء قضاء لحاجة. وفي العتبة أيضا، الأزبكية والمسرح القومي ومسرح الطليعة التجريبي [..]أضف إلى ذلك وجود محطتين للحافلات. مما يزيد في مشاكل المنطقة أنها محاطة جنوبا وشمالا وشرقا بالمدينة القديمة ذات الكثافة العالية من السكان والشوارع الضيقة والحارات المتداخلة، هنا أكبر سوق شعبي مصري. وبوسعك أن تتذكر بلدك حين تتضارب حول أذنيك نداءات

الباعة الذين يعرضون سلعهم على الأرض أو فوق أسرة خشبية[..] وتتذكر بلدك حين يداهم فجأة بعض أفراد الشرطة السوق. فترى كل واحد حاملا سلعته على رأسه أو بين أحضانه.."(١٥٠).

وقد وصف السارد أمكنة أخرى في القاهرة الفقيرة. ففي سياق سرده لحكايته مع السكن في غرفة فوق سطح عمارة بأحد الأحياء الراقية، أورد وصفا للسكن الرديء في مدينة المقابر وفوق السطوح والبدروم. ولا شك أنه توخى بوصفه هذا توصيل معرفة حقيقية ملموسة (؟) إلى القارئ الجاهل بهذا الفضاء. ولعلها الوظيفة الأساس المتحكمة في هذا الوصف:

"في مدينة المقابر وحدها عدة ملايين من السكان. وسميت بهذا الاسم لتجاور الأحياء والأموات فيها. فقد استغلت هذه الملايين من الناس بعض الفراغات في المقابر لتقيم فيها أحياء كاملة لا يتوافر فيها أي شرط لحياة الانسان. في هذه المدينة التي هي مدينة المقابر، بيوت للأموات أحسن من تلك التي للأحياء. فالعادة جارية هنا بأن تخصص العائلات أو بعضها بيوتا مستقلة لدفن موتاها. هذا الوضع المزري تعرفه أحياء أخرى مثل بولاق الدكرور والعمرانية والوراق وشبرا وغيرها. في هذه الأحياء الشوارع والأزقة مكتظة بالباعة المتجولين[..] وحيث النساء السمينات ذوات اللباس الأسود الطويل يعرضن على مفروشات البلاستيك خضرهن [..]في هذه الأحياء عدد لا يحصى من المارة الراجلين [..]وراكبين على عجلات نارية وعادية وعلى الحمير وعربات الحمير والخيول.

أما البدرون وفوق السطوح فقمة وقاعدة المنازل. في العمارات الحديثة تسكن عائلات في البدروم وهو ما تحت العمارة. وفي البدروم تقتل الرطوبة العظام. أما فوق السطوح في الأحياء القديمة والشعبية فحيث يرمي السكان بما فضل من مقتنياتهم. ومنهم من يستغله لتربية الدواجن. والذي يسكن من بني الإنسان في هذا المكان سيكون معرضا دائما لأن تطير غرفته إذا جاءت عاصفة أو كارثة وتضربه الشمس لأن الجدران والأسقف متآكلة وغالبها من القش والقصدير والخشب."(١٥١)

والحق أن هذا الوصف يظل خارجيا أشبه بالرتوشات غير القادرة على نقل تفاصيل البؤس والرداءة، لأن السارد لم يُقم في هذه الأحياء الفقيرة ولم يعاينها معاينة حقيقية، ومن ثم فإنها لم تشكل جزءا من وقائعه بقدر ما شكلت جزءا من ثقافته التي حصّلها في أثناء وجوده الفعلي بمصر، كما أن الوصف ظل خارجيا أيضا لأنه يستمد كنهه ووظيفته من الإطار النوعي الذي تشكل فيه، ولعل سياق اليوميات لم يسمح للسارد بوصف يلتبس فيه المكان بالوقائع وبالشخصية. فالذي يستطيع كاتب هذه اليوميات تقديمه لقارئه في وصف الأماكن، هو أن ينقل إليه ما رآه عند نزوله بالمدينة التي حلّ بها أول مرة، أو ما رآه في جولاته السياحية أو في تسكعاته في أحيائها الفقيرة. بيد أن صاحب هذه اليوميات لم يكن، في كثير من الأحيان، يصف لنا هذه الأماكن كما رآها في يوم من الأيام التي قضاها في رحلته بقدر ما كان يصفها ويعرّف بها في صورتها الثابتة لقارئ يجهلها ولا يمكنه أن يقف عليها

إلا بالعيش فيها. وهو وصف تقريري، في أغلب الأحيان، يجنح فيه الكاتب إلى تقديم معرفة بالمكان كوصفه لميدان العتبة وللأحياء الشعبية ولمنطقة القناطر(١٥٢) وللأندية(١٥٣) وللمنتزهات العمومية(١٥٤) وللجامعة(١٥٥) والمكتبات(١٥٦) ودور السينما(١٥٧) وليالي رمضان (١٥٨) والطقس (١٥٩) والصيادين في النيل(١٦٠) .

وعلى الرغم من تقريرية وصف فضاء القاهرة ووظيفته الإخبارية التثقيفية، فإنه لم يكن يخلو من مقارنة ضمنية أو صريحة بين ما يصفه وبين ما يختزنه في ذاكرته من مناظر في بلده، ومثل هذه المقارنات لا تعرى عن موقف. ففي وصفه للكلاب والقطط في القاهرة يجري مقارنة صريحة بين تعامل المصريين مع هذه الحيوانات وتعامل المغاربة: "القاهرة مشهورة بكثرة الكلاب والقطط. في كل زقاق مجموعة منها. بل حتى في الشوارع الكبيرة. وبين الكلاب والقطط ألفة. في كل زقاق مجموعة منها بل حتى في الشوارع الكبيرة [..]كلاب من مختلف الأنواع. لكن الغالب عليها كلاب شبيهة بكلاب بوادينا في المغرب. من عادات الكلاب هنا أنها تفضل النوم على أسقف السيارات دون حرج أو استئذان. مرة واحدة رأيت كلبة وكلبا في التصاق جنسي وكان ذلك بالذات وسط جامعة القاهرة وبالتحديد عند أدراج باب كلية الآداب. لم يمسهما أحد بأذى. مر بهما الطلبة والطالبات والأساتذة ولم ينهرهما

أحد. فيا له من رفق بالحيوان واحترام لمشاعره. عندنا في المغرب يقنصون الكلاب مثل الطرائد بالرصاص ويجمعونها في شاحنات ليلقوها بعيدا في المزابل الكبرى."(١٦١)

لا يكتفي هذا الوصف بتوصيل معلومة إلى القارئ، بل يحاول أن يقنعه بنبل سلوك المصريين في تعاملهم مع الحيوانات. أي نحن بصدد وصف تقييمي، يروم السارد منه استخلاص قيمة سلوكية إيجابية يسم بها الفضاء الذي ينقله إليه.

والحق أن هذا الوصف يؤكد أن السارد لم ينطلق من رؤية نقدية لفضاء القاهرة على الرغم من إقراره بقسوته عليه؛ فالمقارنة التي استند إليها في عملية إقناع القارئ بنبل السلوك تتجنب انتقاد ظاهرة الكلاب الضالة والقطط المتسكعة في شوارع المدينة. فإذا كان قنصها، في رؤية السارد، ليس حلا مناسبا لما فيه من انتهاك لحقوق الحيوان في العيش كما يحدث في المغرب، فإن تركها، في رؤية مخالفة، تصول وتجول بين الناس في شوارع القاهرة وأمكنتها الحضرية ليس سلوكا مثاليا.

لقد كان السارد يكتفي في تصويره للفضاءات والسلوكيات بإظهار التعجُّب بدل توجيه النقد الصريح، مثلما حدث في وصفه لأماكن إجراء الامتحانات في الجامعة: "غير أني لن أمنع تعجبي من الظروف المكانية التي تمر فيها الامتحانات. فبسبب ضيق القاعات وقلتها يمتحن الطلبة في كل ردهات الكليات. لا تسلم سوى السلالم. الأكثر مأساوية هؤلاء الذين يمتحنون داخل الخيام الكبيرة المنصوبة خصيصا لهذه الغاية

حيث ضغط الحرارة والأسئلة معا. يمكن للطلبة طلب مشروب بارد أو شاي ساخن خلال فترة الامتحان." (١٦٢).

يكشف تعبير "الأكثر مأوساوية" أن السارد لم يكتف في وصفه لأماكن إجراء الامتحانات بالوصف الإخباري، بل أصدر حكما ينطوي على اعتراض ضمني على هذه الظروف، لكنه لم يمنع نفسه من محاولة تبريرها دون أن يفصح في النهاية عن موقف نقدي من السلوك الشائع في نظام إجراء الامتحانات في الجامعات المصرية المتمثل في خرق هيبتها وصرامتها. فقد نقله بحياد تام.

هذا الحياد هو السمة الغالبة على خطاب هذه اليوميات على الرغم من بعض الأحكام المضمرة أو الصريحة؛ فكاتبها الذي لم يعبر بشكل صريح عن هوى يجذبه نحو مصر والمصريين، ستتجلي لنا صورته في النهاية عن شخص متسامح ومستعد لقبول الآخر وتفهم سلوكه. بيد أنه تسامح وقبول في إطار نقدي للمجتمع.

٣-صورة المصريين.

إذا كانت اليوميات تدور في إطار نقل "الحقيقة" أو نقل وقائع حدثت في حياة صاحبها دون تزيد أو اختلاق للمواقف والحكايات، فإن اليوميات التي تجري وقائعها في بلد آخر تنطلق في وصفها لهذا الآخر من رصد الاختلاف الذي يفرض نفسه على المؤلف وهو يحاول أن يستعيد شريط وقائع اليوم لتدوينها. وفي هذه اليوميات، التي لم تخل من إشارات إلى المصريين، وصف لعديد من السمات التي تميزهم

بالمقارنة مع المغاربة، مادام الكاتب مغربيا توجه رؤيتَه خبرةٌ سابقة بطبائع أهل بلده وسلوكهم. هذه الخبرة هي التي تفسر التقاطه لهذه السمات دون أخرى. فقد لفتت نظره علاقة المصري بالسجائر: "لا يبدأ المصري حديثه معك إلا وهو يخرج من جيبه سجائره عارضا عليك واحدة منها أو أكثر حسب حلاوة الحديث"(١٦٣) ، "بين الفينة والأخرى كان بعض المصريين يدخل معي في حديث عابر ويناولني سجائره. فالمصريون كرماء في السجائر." (١٦٤) على نحو ما لفت نظره ميل المصريين إلى أسلوب التضخيم: "لما كانت القاهرة في كل هذا الحجم، سموها مصر. ولما كان النيل في كل هذا الحجم، سموه البحر. يميل الناس هنا إلى التضخيم فيقولون: عظيم، هائل، رائع، أحسن بلد، أحسن ناس، قد الدنيا..."(١٦٥) ، كما لفت نظره الفرق بين جمال الوجوه في المسلسلات وبين الوجوه التي يلتقي بها في الشارع: "حاولتُ المقارنة بين وجوه أراها وأخرى كنت أراها في التليفزيون فوجدت فرقا كبيرا."(١٦٦) ويتسم المصريون بحسن المعاملة: "لنا زملاء من المصريين هنا وهناك. في الجامعة أو في السوق. ولم يظهروا لنا حتى الآن سوى أنهم مثال حسن للمعاملة الطيبة. أنا شخصيا ليست لي مع المصريين أي مشكلة. بل أجد تعاطفا كبيرا معهم.." (١٦٧) .

وإذا كان الكاتب يكتفي في معظم الأحيان برصد هذه السمات ووصفها دون نقد صريح، فإن ذلك لا يعني أنه لا يقف منها موقفا نقديا. ولكن قد يمثل اختياره للحياد أسلوبا مقصودا يعول فيه على

انتزاع الحكم من القارئ، بيد أنه في أحيان أخرى لم يكن يخفي نقده الصريح لبعض أنماط السلوك الاجتماعي، كنقده للعلاقة المتشددة بين المرأة والرجل "تشدد قد يصل إلى الطلاق لمجرد أن يعرف الزوج مثلا أن زوجته سبق لها في مراهقتها أن بعثت رسالة إلى شخص آخر" (١٦٨) ونقده لعدم معاشرة الطرفين لبعضهم قبل الزواج، ونقده لظاهرة تختين النساء.

وعلى الرغم من هذا النقد الذي يستند فيه الكاتب إلى رؤية حداثية للعلاقة بين الرجل والمرأة، فإنه لم ينتقد ميل الفتاة المصرية إلى التعفف في علاقاتها العاطفية خارج إطار الزواج، بل استحسن هذا الميل، على نحو ما استحسن "ركون نسبة مهمة من الزوجات إلى الاهتمام بتربية الأولاد ونسيان كل ما يسمى جنسا" ولو كان ذلك "على حساب الرغبة البيولوجية" (١٦٩) فقد رصد هذه العفة في وصفه لعلاقاته بالمرأة؛ فـ"أكثرنا شطارة مازال لم يستطع إقامة علاقة ناجحة مع فتاة مصرية"(١٧٠) وهذا الميل إلى العلاقة العاطفية العفيفة عند الفتاة المصرية هو الذي جعله لا يرتبط عاطفيا بفتيات القاهرة، (١٧١) ولأجل ذلك فهو لا يصدق ما يرويه بعض الطلاب المغاربة عن مغامراتهم الجنسية: "أنا شخصيا لا أميل إلى تصديق هذه المغامرات بعد أن عاينت صعوبة الاحتيال العاطفي المثمر مع الفتاة المصرية. (١٧٢) ويبدو أن السارد استبق سؤال القارئ عن الطريقة التي كان يُصرِّف فيها طاقته الجنسية في ظل هذه العلاقات العفيفة، فسارع إلى القول:

"كل واحد يسعى ليجد بارقة أمل تربطه عاطفيا بالقاهرة. لكن مجموعة منا لا تجد في الأخير سوى الخمر كمخلص مؤقت.."(١٧٣) .

ونخلص من هذه الصور الجزئية التي رصد فيها بعض سمات المصريين إلى فقرة تحليلية يقدم فيها السارد نقدا اجتماعيا وسياسيا لمصر في فترة الثمانينيات؛ وهي فقرة تخطى فيها السارد حدود نقل الوقائع ووصفها إلى تحليل المجتمع المصري واستشراف المستقبل:

"يبدو لي أن المجتمع المصري يعيش في عمقه ضغطا هائلا إضافة إلى ما غذته العادات والأخلاق بمفهومها المحافظ وهي تواجه تحولات اجتماعية سريعة نحو الانفتاح العشوائي. هذه الحالة من الضغط الداخلي قابلة للانفجار في أي لحظة. فالتذمر باد على وجوه المواطنين من عامة الشعب. أما العبارات المعبرة عن هذا الإحساس فكثيرة في الحياة اليومية. مثل قولهم: فينك يا مصر، رايحة فين يا مصر، يا ساتر يا رب. وتعمل الحكومة بشتى الوسائل وخاصة على مستوى الإعلام، على تهدئة الوضع بالإكثار من المشاريع الترفيهية وتوجيه التليفزيون للتسلية وعزل الناس عن معرفة العالم الخارجي مع إيهامهم بأن الأزمة طبيعية وأنها في الطريق نحو الحل وتقديم صورة غير حقيقية عن مصر تجعلها أحسن البلدان وأرخصها معيشة وأكثرها تقدما وخاصة بالنسبة للعالم العربي. لكن هذا الضغط ينفجر بشكل جزئي يوميا في حياة الناس. فتكثر "الخناقات" والخصامات التي قد تنتهي بمآس.

حدثتك البارحة عن الضغط المتستر القابل للانفجار وغير المستثمر

من طرف أي تنظيم حزبي أو نقابي بسبب قصور الأداء التنظيمي لهذه الهيئات. لكن في مقابل هذا التذمر يميل الشعب المصري للفكاهة. (١٧٤)

تلخص هذه الفقرة واقعية الرؤية التي صدر عنها رشيد يحياوي في صياغة يومياته؛ فلم يصدر عن هوى حالم مسبق تحكم في رؤيته لفضاء القاهرة، كما أنه لم يصدر عن موقف مناوئ له، بل بدا السارد في يومياته منشغلا بمشكلاته، وبين الفينة والأخرى كان يفسح المجال لوصف هذا العالم الغريب عنه، إما مبديا إعجابه أو مكتفيا بالنقد الضمني، وأحيانا كان يؤثر ممارسة النقد الاجتماعي في حدود ما يسمح به الإطار النوعي الذي اختاره لصياغة تجربته في فضاء القاهرة في سنوات ١٩٨٤-١٩٨٦ .

الفصل الخامس

حوار مع محمد أنقار

"الهوى المصري بعضٌ من كياني" ١٧٥

الكاتب الجوال محمد مشبال:

لاشك أن رواية المصري رواية حوارية من الطراز الأول؛ أي انها نسجت عالمها التخييلي في سياق تحاورها مع مجموعة من النصوص السردية التي شكلت تراث الرواية الإنسانية. ولعل شخصية أحمد الساحلي أن تمثل نموذجا إنسانيا يكتسب غناه في التقائه مع شخصيات الأدب العالمي وافتراقه عنها.إن تفكيرك في هذه الشخصية لم يكن استثمارا للتجربة الحياتية فقط ولكنه كان أيضا تأملا وقراءة في نماذج إنسانية صاغتها مخيلة الروائيين في تاريخ الإبداع الروائي. ومن الواضح جدا أن رواية المصري استلهمت رواية ثربانطيس "ضون كيخوطي" في سمات عدة، ولكن ما يخطر في البال لأول وهلة هو ذلك الإطار السردي العام المتشابه بين العملين؛ أعني خروج "ضون كيخوطي" ساعيا إلى تحقيق ما قرأه في كتب الفروسية وخروج أحمد الساحلي ساعيا إلى التقاط مادة للكتابة الروائية، وكل منهما يصاب بخيبة الأمل التي تؤدي إلى الإحساس بالنهاية. ولكن بين الشخصيتين اختلاف واضح في السمات أبرزها أن أحمد الساحلي شخصية تراجيدية تشعر بالخيبة والعجز والضعف والنهاية الوشيكة بينما لم يكن ضون كيخوطي العائش في الوهم يشعر بالذنب أو الخطأ أو المسئولية؛ إنه شخصية هزلية تثير أجواء الضحك والبهجة بعيدا عن أي طابع تراجيدي.باختصار إن رواية المصري تستعيد رواية المغامرة بطريقة ساخرة كما فعل ثربانطيس هو الآخر بطريقته.نريد أن نعرف لماذا هذه

المحاكاة لعمل يعد من الأعمال التي شكلت نشوء الجنس الروائي في الأدب الإنساني ؟

محمد أنقار:

" المصري " هي رواية الحوار بمعناه الواسع. إنها عمل يحاور عديدا من النصوص السردية العالمية والعربية مثلما يحاور الرواية المغربية ذاتها .وفضلا عن ذلك تحاور رواية "المصري" الحياة البشرية نفسها بمختلف نماذج شخصياتها وأنماط السلوك والأمزجة. وهي تفعل ذلك أحيانا بطريقة صريحة عندما تستحضر أسماء بعض الروائيين وأعمالهم من قبيل نجيب محفوظ وغابرييل غارثيا ماركيث وإميل زولا. إلى جانب كل ذلك ثمة درس التحاور بين مختلف أنماط الإبداع الذي تعلمته في مرحلة الكتابة الإبداعية والنقدية المتأخرة وإن كنت قد استشعرته بطريقة ساذجة وصلت إلى حد التقليد في كتابات مرحلة الشباب خلال الستينيات.وحسب رأيي فإن اصطلاح الحوار أو التحاور بين أنماط الإبداع الإنساني ونصوصه أدق من مصطلح التناص الذي قد يوحي لفظيا بالمضاهاة الحاسمة أو المحاكاة الجازمة بين نص أدبي سابق وآخر لاحق.ذلك أن المبدع المتأخر عادة ما لا يصبو إلى استلهام النص القديم بوصف هذا النص خشبة أو مادة جامدة، وإنما من حيث هو عمل إنساني مضمخ بماء الحياة. لذلك أرى أنه من الصعوبة بمكان الحديث عن التناص حديثا علميا قطعيا. والأرجح في هذا المضمار الحديث عن حوار أدبي وإنساني رحب بين نصوص الإبداع العالمي.

أما بخصوص استلهام " المصري " رواية "ضون كيخوطي" فذاك أمر لا يمكن أن يخفى عن كل ناقد أو قارئ للرواية العالمية. إن "ضون كيخوطي" تمثل أسلوبا عتيدا ضمن أساليب الرواية والحكي الإنساني في عمومه؛ الأسلوب الذي يصور خروج البطل إلى المجتمع والطبيعة والحياة ذاتها من أجل طلب المغامرة، مدفوعا بحافز أو حوافز إنسانية يصعب تحديد معالمها بدقة تامة. وما من شك في أن صيغ تصوير هذا الحافز تتباين بحسب تباين الروايات والكتاب. ومع ذلك يظل ثمة دوما حافز وخروج وتصوير. وفي رأيي أن ماهية النوع الروائي تتحقق في المسافة القائمة بين مرحلتي "الحافز" و "الخروج".والواقع أن مظاهر هذا الأسلوب وملامحه الأولى قد تجلت في أعمال سردية قبل "ضون كيخوطي" لعل أبرزها " ألف ليلة وليلة " التي يمكن اعتبارها نموذجا فذا لتصوير مغامرات " الخروج " التي تقف وراءها حوافز شتى ليس بينها، بالضرورة، حافز تطبيق المقروء المستخلص من كتب الفروسية. لكن في مقابل ذلك تظل في " ألف ليلة وليلة " حوافز الجنون والخوارق والوهم والإحساس القوي بنبض الحياة.وهكذا حكت " ألف ليلة وليلة " ركاما من الحكايات من أجل تصوير عمليات " الخروج " وتشخيص الحوافز التي تقف وراءها. ولقد أبقى ثربانطيس على خطة إركام الحكايات المستمدة بوضوح من " ألف ليلة وليلة " وركز على حافز بعينه استشرفه من المعين الحياتي للواقع الغربي المتمثل في تأثير روايات الفروسية، ومن خلال كل ذلك عمل على تشذيب خوارق " ألف ليلة وليلة "

وتعـويضـهـا بخـارق أسـاس هو حـالة الوهـم التي تمكنت من ضـون كيخوطي.وما من شك في أن هذه النقلة الجمالية من " ألف ليلة وليلة " إلى " الكيخـوطـي " هي التي أسـهـمت إلى حـد بعـيد في نشـأة الشكل الروائي الغربي في صورته الحديثة.

تلك بعض أسرار الحكي في رواية "الكيخـوطي" ومـا قبلهـا. ولقـد حـاولت رواية " المصـري " أن تسـتلهم بعـضـا من تلك الأسـرار لكن بأسـاليب غير مباشرة ومفارقة في نفس الآن. و لا أريد في هذا المقام أن أكشف مظاهـر وتفـاصـيل تلك العـلاقـة الجـمـاليـة الملمـوسـة، و إنما سـأترك تلك المهمـة للنقـاد. ولكن في مقابل ذلك سـأكتفي بالإجابة عن السؤال العام المطروح عليّ فأقول إن سبب هذه "المحاكاة" هو الرغبة في الكتابة على منوال نـهج سردي قديم يراعي متعة الحدوتة بما فيـها من حـيـوية ومـغـامـرة وتشـويق. وأنا أعلم جـيـدا أن هناك، بـالطبع، النهج السـردي الآخـر المعـاصـر الموجـود الذي يدعـو إلى التـشـظيـة وتغـيـيب الحدوتـة. ومن البيّن أن المبـدعين أحرار فـي اختـيـار أحـد النـهـجين دون الآخر. أمـا بالنسبـة إليّ فقد مِلت منذ عـهد الشبـاب إلى حكي الحدوتة وكتبت في ضـوئه قصصي القصيرة ورواية "المصري ".

أما بخصـوص التشـابه والاختلاف بين شخصـيتي ضـون كيخـوطي وأحمد السـاحلي فأرى أن وحدة "الخروج" متحققة لديهما معا على الرغم من اختلاف "موضـوع" ذلك الخروج عند كل منهما والحافز الذي يقف وراءه.بيد أن عنصـر الكتب يجمع بين الرجلين بصـيغـة أو بأخرى.

ومع ذلك أرى أن مـأسـاة أحـمـد السـاحلي أخطر من مـأسـاة البطل المانشي الذي يغامر وهو على يقين تام بأن ما يقوم به هو عين الحقيقة، في حين يعي الساحلي جيدا أن مغامرته واهية من الأساس، كما يدرك جيدا ثغراتها واحتمال فشلها. لذلك فهو شقي بوعيه، في حين كان ضون كيخوطي سعيدا بعدم وعيه. وربما كانت علة هذا الفرق تكمن في كون الساحلي ينتمي إلى عصر وبيئة لم تعد فيهما نشأة الجنس الروائي مطروحة ولا هي مطروحة مسألة الأنواع الروائية " القاتلة ". ذلك أن جنون الكيخوطي له ارتباط وطيد بتأصيل جنس الرواية في الأدب الغربي وكذا بإدمان "نوع" من أنواعه. وهكذا يبدو كأن رواية ثربانطيس تحذر من كتابة وقراءة نوع روائي بعينه. وهو بقدر ما يعمل على تثبيت الجنس الروائي في التربة الغربية يدعو في الوقت ذاته إلى استثمار أنماط أخرى من السرد لكي لا يظل هناك احتكار ضار لنوع محدد. وفي هذا السياق لابد من الإشادة بالطفرة الجمالية الرائعة التي حققها أمبرتو إيكو بروايته "اسم الوردة" التي أفلح من خلالها في الكشف عن الخطورة " القاتلة " للنوع المسرحي الموسوم بالكوميديا. لقد أنجز إيكو تلك الغاية بواسطة السرد الروائي. بيد أن ماهية السرد الروائي لم تكن غايته عكس ما كان عليه لدى ثربانطيس. ومع ذلك فإن خطوة إيكو حسب رأيي تكاد توازي خطوة ثربانطيس في مجال الكشف عن الخطورة التي تكتنف بعض الأجناس والأنواع الأدبية. ويبدو لي أن الغرب قد تجاوز الخوض في مثل هذا الإشكال من خلال عديد من

روائع روايات المكان، في حين لا تزال الرواية المغربية بصدد البحث والتجريب على الرغم من كثرة النصوص التي كتبت عن الأمكنة المغربية لكنها لم تجب بعد عن السؤال المعلق. وتحاول تجربة أحمد الساحلي أن تمضي في هذا السبيل المغامر. أما مسألة توفقها أو عدم توفقها فيما ابتغته فأمر متروك مرة أخرى للنقاد.

الهوى المصري محمد مشبال:

على الرغم من ثقافتك الإسبانية وقراءاتك في الرواية العالمية ومشاهداتك *للسينما الغربية*، فإن *الثقافة المصرية* المتمثلة *في الآداب* والسينما والموسيقى والرسم والفكر، تعد أحد الروافد المهمة في تكوين شخصيتك *العلمية* ومخيلتك *الإبداعية*:أريد أن تحدثني عن *الآثار التي* كانت تحدثها هذه الثقافة في نفسيتك ووعيك في فترة مبكرة من حياتك؟ ولماذا لم تنجح ثقافتك *الإسبانية والغربية* عموما أن تنزع من وجدانك الولع بعالم الثقافة المصرية وتتخلص من فتنتها؟

محمد أنقار:

ولدت في شارع من شوارع النيّارين بحيّ الطرانكات العتيق قبل أن تنتقل العائلة بالسكنى إلى حي الباريو المفتوح على الهواء والشمس.ولقد قضيت في النيّارين حوالي ثلاث أو أربع سنوات من طفولتي الأولى قبل أن يتم الانتقال. ولكن يجب أن أعترف بأن سمات

تلك السنوات القليلة قد انطبعت في أعماقي إلى الأبد وكيفت مزاجي وشخصيتي إلى يومي هذا. ولعل أبرز السمات تلك التي كانت لها صلة بالغناء المشرقي عامة والمصري خاصة.وبذلك كانت الثقافة المشرقية سباقة إلى التأثير فيّ قبل الثقافة الإسبانية التي سأحتك بها لاحقا في حارة باريو مالقة.

كان شارع أحمد بن عمرو حيث ولدت ينفتح على مقهى شعبي قريب. ومن صور تلك الحقبة الراسخة في الأعماق في أواخر الأربعينيات وقوفي الطويل عند نهاية الشارع منكمشا في جلبابي الصوفي الأبيض، متأملا المقهى في صمت، معاينا زبائنه على بعد حوالي ستة أو سبعة أمتار، منصتا إلى أغانيه المشرقية، والمصرية علىوجه التحديد مع بعض الأغاني المغربية الصادرة عن صندوق الراديو. لكن الألحان التي كانت تطغى وتهيمن مصرية. وبالطبع لم أكن أستطيع في تلك الفترة وأنا طفل الكُتّاب أن أميز بين لحن ولحن، و أغنية وأغنية، و إنما كان حدسي يشتغل بحدة؛ يدي داخل الجلباب الصغير، ورأسي مغطى بالقب، والألحان المصرية تتعاورني وتفتك بجسمي الفتي. وسأعرف لاحقا عندما أكبر أن الأمر كان يتعلق بألحان وغناء زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وسيد درويش ورياض السنباطي ومحمد القصبجي ومحمد الكحلاوي... وسأدرك فيما بعد أن ذلك كان أول مظهر من مظاهر احتكاكي بالفنون بعد المظهر الأول المتمثل في استماعي إلى الحكايات الطويلة لعمي عبد العزيز رحمه الله.

كان الغناء والألحان المصرية يتسرب إلى كياني من خلال مسام جلدي. بمعنى آخر لم تكن الموسيقى المصرية أحاسيس عابرة بالنسبة إلي، وإنما كانت تتسلل مباشرة إلى أعمق أعماق الكيان.فلقد ولدتُ بحساسية مرهفة جدا، وكانت هذه الحساسية شديدة التأثر بكل ما هو جميل وفاتن وصادق ومتقن الصنع. وبالطبع لم أكن في تلك الفترة المبكرة جدا من عمري أفهم شيئا أو أدرك مجريات الأمور إنما كانت حساسيتي هي التي تهديني نحو كل فاتن منساب فأنساق معه من دون وعي، ولكن بتأثر شديد.

لكل ذلك كان من الصعب جدا على شخصيتي أن تتخلص فيما سيأتي من أيام من تأثير الغناء المصري الذي سينضاف إليه تأثير الأناشيد الوطنية المغربية والمصرية التي كان يحفظها لنا المرحوم ورياش، ثم تأثير أساتذة البعثة التعليمية المصرية خلال دراستي الثانوية، وأخيرا تأثير الكتب والمجلات والأفلام المصرية.

بعد مرحلة الكتاب دخلتُ المدرسة الابتدائية وأنا صبي في الباريو. وفي المدرسة الابتدائية ستبدأ التأثيرات الغربية عامة والإسبانية بصفة خاصة. ولقد أحسنتَ التعبير عندما قلت إن الثقافة الإسبانية لم تفلح في أن تنتزع من وجداني الولع بالثقافة المصرية. ومازلتُ أتذكر أننا بدأنا ندرس اللغة الإسبانية منذ السنوات الأولى في التعليم الابتدائي إلى جانب اللغة العربية. لذلك وجدت الثقافة الإسبانية في أعماقي

مكانها جنب الثقافة المصرية من دون أن ينجح أي منهما في أن يمحو الآخر.

محمد مشبال:

يومئ عنوان روايتك" المصري" وعنوان مجموعتك القصصية الأولى"زمن عبد الحليم" إلى الحضور البين لظلال الثقافة المصرية في مخيلتك.إنهما تعبيران بلاغيان عن ذلك الانصهار الذي حدث للمثقف المغربي في عوالم الثقافة المصرية،وعن حنين إلى زمن هذه الثقافة على نحو ما انطبع في أذهان ووجدان المثقفين المغاربة وكيّف أحلامهم.لقد صورت رواية المصري أحاسيس المثقف المغربي وانطباعاته المفعمة بالحلم المشرقي وصور الثقافة المصرية؛ أي إنها صورت أحد أهم مكونات الشخصية المغربية.هل يعني هذا أن رواية المصري رامت التواصل مع الواقع بشكل أكثر صدقا وإقناعا عندما قالت ما لا يقوله الواقع الثقافي ؟

محمد أنقار:

لن أستطيع مهما حاولت نكران التأثير المصري في مخيلتي وسلوكي وحتى في صياغة جملي وكتابة خطي ونمط الحياة الثقافية الذي اخترته أولا بتلقائية ثم بوعي بعد تقدم العمر. أما بخصوص سؤالك الدقيق جدا فأقول إن النقد الروائي هو الجدير بالإجابة عنه. لكن على الرغم من ذلك

يمكن أن أقدم بهذا الشأن بعض التوضيحات التي لن تتسرب إلى تفاصيل الحبكة الروائية ولا إلى فضحها.

لقد قصدت إلى أن تكون " المصري " رواية الحياة وليس رواية الصنعة الأدبية وكفى. لست أدري مدى توفيقي أو عدم توفيقي في تحقيق هذه الغاية. وبصيغة أخرى أكثر اتساعا أقول إن كل ما أكتبه أريده أن يكون نابضا بالحياة صادقا في تصوير أحاسيسها وعواطفها. وحيث إن الهوى المصري بعضٌ من كياني كما سبق أن أوضحت؛ فقد صبوت إلى أن أصفّي حسابي الجمالي مع هذا المكون الثقافي الذي كيّف ثقافة جيلي وأسهم بحدة في تشكيل مزاجه ونموذجه الحياتي.أتذكر أننا عندما كنا طلبة في كلية آداب فاس في الستينيات كنا ندمن الإنصات إلى الراديو. نتابع من خلاله أدق تفاصيل الحياة الثقافية والفنية في مصر، وآخر أغاني أم كلثوم وعبد الحليم ومحمد رشدي. نستمع إلى برنامج " شارع الصحافة " يوميا لكي نكون على بيّنة بما يقع في مصر من أحداث ثقافية. وفي المساء نتسابق على مكتبات حي الطالعة من أجل الظفر بالعدد الأخير من " المجلة " أو"الهلال" أو"الآداب". ولقد حفظ وجوهنا أصحابُ المكتبات، حتى إذا ضاع منا عدد ولم نحصل عليه سهل علينا أن نعرف من "خطفه" من السوق مادام مدمنو الصحافة الأدبية المشرقية مشهورين بين طلاب كلية آداب فاس في تلك الفترة. ثم كانت هناك كتب النقد الموسيقي والتشكيلي والمسرحي والسينمائي. بمعنى آخر إن ازدهار الصحافة

الأدبية والفنية وعموم الثقافة المصرية قد وافق بدرجة كبيرة تفتح جيلي على الحياة نفسها، فكان أن زودنا هذا المصدر بما تتوق إليه عقولنا وتهفو إليه نفوسنا، فنهلنا وكان النهل يسهم في تشكيل شخصياتنا من حيث ندري أو لا ندري. لقد كانت محطة ثقافية يستحيل تجاوزها أو تناسيها. لذلك لم يكن من المنطقي أن أغض الطرف عن كل هذه التأثيرات حينما عمدت إلي كتابة رواية " المصري ". والحق أنني لا أود أن أدين واقعنا الثقافي إن هو تجاوز دور المكون المشرقي في تشكيل رؤانا وتصوراتنا. و عندما أسمع مثقفا أو سينمائيا مغربيا ينكر بجرة قلم أثر ذلك المكون أقول في نفسي إنه معذور مادامت ظروفه الحياتية والثقافية لم تتح له فرص التمرس بمظاهر الثقافة المشرقية عامة والمصرية خاصة.

محمد مشبال:

إن رواية المصري لا تعبر عن أهمية الحضور المصري في ثقافة الإنسان المغربي ومخيلته فقط ولكنها فيما يبدو تصحح وتنتقد وضعا ثقافيا عاشه المبدع المغربي الذي يبدو وكأنه مارس إبداعه الأدبي والفني مغيبا صوت الإبداع المصري. عندما نقرأ"المصري" في سياق الأعمال الروائية المغربية، أو على الأصح عندما نتأمل تجربة أحمد الساحلي الأدبية نشعر أن ثمة فرقا بينها وبين التجارب الروائية المغربية التي أنجزت حتى الآن.هل تريد "المصري" أن تقول لنا إن المخيلة الروائية المغربية لم تفلح في استثمار ذلك الثراء الأصيل من التواصل

الأدبي والثقافي والوجداني بين المغرب ومصر؛ أي ان هذه المخيلة لم تكن صادقة مع نفسها ومع تاريخها عندما لم تدخل في حوار خلاق مع النموذج الإبداعي المصري الذي شكل جزءا من وجدان المثقف المغربي وذاكرته؟

محمد أنقار:

أخاف أن أظلم الرواية المغربية إذا قلتُ إنها لم تكن صادقة مع نفسها ومع تاريخها عندما لم تدخل في حوار مع النموذج الإبداعي المصري. وكما يمكن أن يفهم من جوابي عن النقطة السالفة؛ ربما كانت لدى عديد من المبدعين المغاربة مصادر استلهام أخرى غير النموذج المصري، أو إنهم استلهموه بطرائقهم الخاصة حسبما يمكن رصده لدى غلاب وابن جلون وبرادة ورشيد يحياوي وسواهم. صحيح أن معظم الروائيين المغاربة قد استفادوا كثيرا من جماليات الرواية المصرية إلا أنهم لم يضعوا بعدُ النموذج المصري نصب أعينهم بوصفه موضوعا جماليا يقتضي تحاورا. ثم لا يجب أن ننسى أن عمر الرواية المغربية قصير جدا، وأن أنماط التجارب والمدارس الفنية التي تمرسنا بها محدودة هي الأخرى مما قد يعني أن الباب لا يزال مفتوحا أمامنا جميعا من أجل أن ننترع من هذا المنبع الثرى.

محمد مشبال:

يمثل أحمد الساحلي شخصية مشتقة من واقع مدينة تطوان

بجغرافيتها وقيمها الاجتماعية، على نحو ما يمثل شخصية مشتقة من الثقافة المشرقية المصرية؛ إنه مزيج مركب من التواصل الثقافي المغربي المصري الذي وسم حياتنا الثقافية المغربية.هل نستطيع القول إن "المصري" عمل روائي يصور تاريخ الوجدان المغربي المفعم بظلال الثقافة المصرية؛فقد بدت مخيلة أحمد الساحلي وإرادته الإبداعية وأحاسيسه الداخلية وكأنها تستمد نشاطها وقوتها وموضوعها من العوالم السحرية والصور الفاتنة التي خلقتها الآداب والفنون المصرية الحديثة في وجدان المثقفين المغاربة. هل يمثل أحمد الساحلي نموذجا للمثقف المغربي الذي سعى إلى تحقيق ذلك التواصل التاريخي على مستوى الإبداع الروائي ؟

محمد أنقار:

أتفق معك على أن أحمد الساحلي يمثل نموذجا للمثقف المغربي الذي صبا إلى تحقيق التواصل التاريخي والروائي مع واقع الثقافة المشرقية والمغربية. والحق أنه نموذجي أنا ونموذج عديد من أفراد جيلي كما سبق أن أوضحت ولكن من دون أن نعمّم. إن أحمد الساحلي غارق حتى أذنيه في بحر الثقافة المصرية لأن أبرز أساتذته في الثانوي كانوا مصريين، ولأن ثقافة الراديو والكتب والمجلات التي وجدها في متناول يديه حينما انفتح على الدنيا كانت ثقافة مصرية. وحتى تطوان نفسها في عِقدي تفتحي خلال الخمسينيات والستينيات كانت غارقة هي

الأخرى في بحر تلك الثقافة. فالهجرة إلى مصر من أجل متابعة الدراسة أمل. وتقليد بعض المجلات التطوانية مثل الأنيس والأنوار والعلوم والفنون مجلات مصر، شكّل نزوعا لدى بعض رواد النخبة المثقفة. واستقبال الشخصيات المصرية المرموقة في تطوان عيد. ثم لا يجب أن ننسى مقتضيات الحركة الوطنية المغربية التي ارتبطت منذ بداياتها بمصر. وتحاول شخصية أحمد الساحلي أن تصور كثيرا من تلك التفاصيل، ولكن الساحلي يظل على الرغم من كل ذلك نموذجا روائيا مغربيا من بين نماذج عدّة تحتاج إلى مزيد من التأمل والتصنيف.

محمد مشبال:

لقد ساد طوال الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي شعور عام عند الأجيال المغربية الشابة من مثقفين ومبدعين أن الثقافة المصرية غير مجدية في ظل سيادة قوية لمرجعية الثقافة الغربية الفرنسية التي اكتسحت أفكارها ومناهجها الجديدة الجامعات المغربية بشكل لافت للنظر. على هذا النحو لم يعد الباحثون المغاربة ينظرون إلى الثقافة الوافدة من الشرق نظرة الإعجاب التي كانت من قبل. فالقاهرة لم تعد مركزا علميا يجذب الطلبة المغاربة الممنوحين، ولم يعد نجيب محفوظ يتمتع بالجاذبية التي تمتع بها في الستينيات، ولم يعد الكتاب النقدي المصري يثير اهتماما يستحق الذكر، وأضحت السينما المصرية مثالا للسخرية والتندر بعد أن سحرت القلوب،وترك رحيل عمالقة الغناء

المصري فراغا شغلته الفرق الموسيقية الغربية.باختصار شهدت هذه الفترة أفول عصر الثقافة المصرية في المغرب على الرغم من النجاح الذي كانت تحققه الدراما التلفزيونية في جميع الأقطار العربية.هل كان في نظرك هذا الموقف من الثقافة المصرية يعبر عن حاجة ضرورية للتخلص من هيمنة نموذج مشرقي متهالك أم كان موقفا خاطئا تم فيه إهدار مكون جوهري في الثقافة المغربية كان علينا أن نتحاور معه؟ أريد أن أعرف قراءتك لهذا التحول في علاقة المثقف المغربي بالإبداع الثقافي المصرى ؟

محمد أنقار

حدث بالفعل تحول في الموقف من الثقافة المصرية خلال الثمانينيات والتسعينيات. كانت آثار العولمة تزحف على الجميع ولا تُبقي على الاستثناءات. والحق أن الحنين الذي يشعر به جيلي نحو أعلام الأدب المصري "القدامى" لم يفتر إلى يومنا هذا. إنه حنين يجعلنا في حالة انتظار مستمرة لظهور علَمٍ آخر اليوم في مستوى العقاد أو طه حسين أو عبد الوهاب أو صلاح أبو سيف ومن إليهم. بيد أن تراجع مستوى المجلات الأدبية المصرية وارتباك الحركة النقدية قد جعلانا نشعر بكثير من الأسى. وكما تعلم فإن متابعتنا المستمرة لجريدة " أخبار الأدب " تندرج في سياق هذا الحنين الحزين، وكذلك الشأن مع القنوات

التليفزيونية المصرية التي نشغلها بدافع الوهم الذي يجعلنا ننتظر أن نشاهد من خلالها يوميا صور نجيب محفوظ وبالطبع لا يحدث ذلك. . فالفورة قد فترت بينما الأمل معقود باستمرار على عودة الروح.

هذا فيما يخص جيلنا. أما الأجيال الجديدة التي لم تحتك مثلنا بالنموذج المصري احتكاكا قويا فلها اعتباراتها الأخرى التي لا يلزم بالضرورة أن تنطبق علينا. وأظن أنه لا يجب الحديث عن "التخلص" أو"الخطأ" قدر ما يجب أن نتحدث عن معضلة واقعنا الثقافي التي لا تكاد تُفهم. ولقد سبق أن أشرت قبل قليل إلى تأثيرات العولمة الشاملة مما يعني بالنسبة إلى الأجيال الجديدة وفرة النماذج الثقافية وتنوعها وتناقضها. لقد كانت مصر بحكم ظروف ثقافية خاصة سباقة إلى ريادة النهضة الثقافية الحديثة كما نعلم جميعا. لكن منطق العولمة والسوق والربح السريع يكاد يسوي اليوم فيما بيننا. بل يمكنني أن أقول في هذا المضمار إن الثقافة المغربية نفسها يمكن اليوم أن تغدو نموذجا ثقافيا له سماته المميزة لو أحسنا تسويقه وعرضه وتقديمه. لكل ذلك يمكننا أن نتحدث عن التحولات وليس عن "الأخطاء" أو "تصفية الحسابات" مع النماذج الثقافية التي سادت ومازالت تسود.

معضلة نجيب محمد مشبال:

لنجيب محفوظ مكانة خاصة عندك على الرغم من أنك لم تترجم شغفك به إلى دراسات نقدية منشورة . هل نستطيع القول إن إحدى

غايات رواية "المصري" ، التعبير عن الشغف الروحي الذي تكنه لهذا الكاتب المصري على مدى أكثر من أربعين سنة؟

محمد أنقار:

هو بالفعل شغف روحي قديم؛ فقد كتبت رواية "المصري" من أجل تصوير بعض هذا الشغف الذي أكنه لنجيب محفوظ منذ أن كنت تلميذا في المرحلة الثانوية. ولقد حاولت في تلك الرواية أن أصف أول لقاء لي مع إبداع نجيب محفوظ من خلال قراءة روايته"القاهرة الجديدة"، وأعترف لك في هذا الصدد بأن معظم ما جاء في ذلك الوصف في رواية "المصري" حقيقي إلى حد بعيد، مع التحويرات التي اقتضتها بالطبع الضرورة التخييلية.

وبعد أن تخرجت في سنة ١٩٦٧ أستاذا للطور الثاني وعينت في ثانوية التقدم بالقنيطرة صادفت أن كانت رواية "زقاق المدق" مقررة على طلبة البكالوريا في مادة "دراسة المؤلفات"، فأقبلت على قراءتها وتشريحها بنهم شديد تغلغل إلى تفاصيل النص وحياة صاحبه وشمل إحصاءات أسلوبية دقيقة. أما الحصيلة فقد كانت دراسة مفصلة طبعتها بالإستانسيل ووزعتها على طلبتي لكي تساعدهم على السيطرة على المادة المقررة في الامتحان.ولقد كان بإمكاني أن أنشر ذلك العمل في حينه مثلما نشر بعض الأساتذة دراسات حول نصوص تلك المادة وكانت تشمل فضلا عن "زقاق المدق"كتاب" حياتي "لأحمد أمين و"حي بن يقظان" لابن طفيل. غير أني أحجمت عن النشر نظرا إلى القناعة التي

ستلازمني طوال حياتي التدريسية التي أملت عليّ مبدأ عدم نشر الكتب ذات الطابع المدرسي أو التعليمي.

والحق أن الشغف بنجيب محفوظ لم يقف عند حد الإعجاب به إعجابا سلبيا أو إعجابا محدودا فحسب لم يكد يظهر إلا في رواية " المصري"، بل إنه شغف تجاوز كل ذلك إلى مرحلة الكتابة النقدية عن هذا العبقري. بيد أن الكتابة للأسف الشديد لم تُشفع لدي بالنشر. ومن المؤكد أنك على علم بفترة صمتي الطويل جدا التي "صُمتُ" خلالها عن النشر مدة تقرب من عشرين سنة. لكن خلال تلك الفترة تابعت قراءة أعمال نجيب محفوظ وكذا معظم النقد الذي كتب حولها. ثم كنت أسجل انطباعاتي عن الرواية ونقودها في شكل مقالات لا تزال إلى الآن مسودات. أما في مرحلة التدريس بالجامعة فقد درّست لطلبتي خلال بعض المواسم رواية "حضرة المحترم" ورواية " أفراح القبة " وصورا من روايتي "القاهرة الجديدة" و"اللص و الكلاب". وأملي أن أتمكن بمشيئة الله أن أجمع كل تلك المقالات بين دفتي كتاب على أساس أن يتحقق الانسجام فيما بينها نظرا إلى أنها كتبت بصورة متقطعة في فترات طويلة تمتد إلى حوالي أربعين سنة.

محمد مشبال:

على الرغم من أن رواية المصري تصور مظهرا من مظاهر شغفك بنجيب محفوظ وبعالمه الروائي ولو أن هذا الشغف ينبغي أن يفسر في السياق التخييلي للرواية؛ أي باعتباره سمة من سمات شخصية أحمد

الساحلي، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأنك تعبر في هذه الرواية عن شعور حقيقي يشاطرك فيه كثير من المثقفين المغاربة.لكن مع ذلك يظل شغفك بنجيب محفوظ تجربة ذاتية خاصة، إنه يختلف عن شغف أحمد الساحلي وعن شغف محمد برادة وشغف جمال الغيطاني وغيرهم.ما هي صورة نجيب محفوظ كما ترسخت في ذهنك من خلال قراءة أعماله وتحليلها في قاعات الدرس والتقاط أخباره وتصريحاته؟

محمد أنقار:

أتذكر جيدا أنه في نهاية الستينيات وما بعدها بقليل كان مفهوم الإبداع الحقيقي يرتبط بصورة ما بمفهوم الفتوة. بمعنى أن التلاميذ وشرائح كبيرة من المثقفين وحتى عموم المهتمين كانوا يتصورون أن المبدع الحق هو ذاك الذي يبرّز في مجال إبداعه بقوة تسكت الآخرين وتفحمهم. هكذا كنا نتصوّر مارون عبود والعقاد والمنفلوطي وزكي مبارك وطه حسين وعبد العزيز البشري ثم نجيب محفوظ نفسه أبطالا لأنهم استطاعوا وصف الوقائع الفكرية أو الخيالية بقوة شديدة وحاسمة. ولم تكن تلك القوة تتمثل في المضامين والموضوعات التي يختارونها لكتبهم، أو المواقف التي يصفونها وإنما حتى في الأساليب التي يعتمدونها والعبارات التي ينتقونها لأداء مثل تلك المهمات التعبيرية. بل أكثر من ذلك أن بعض مظاهر تلك القوة تجلت في الصور الفوتوغرافية لشخصيات هؤلاء الكتاب.ولك أن تستحضر في هذا المضمار صور عبّود والمنفلوطي والعقاد ونجيب نفسه. هكذا رسخت

صورة نجيب محفوظ في أذهاننا بوصفه بطلا أو فتوة حقيقيا. ومما زاد في ترسيخ تلك الصورة وسائط الإعلام المصرية المكتوبة، خاصة المجلات، ولك أن تسأل اليوم بعض المعلمين المغاربة القدامى عن صورة نجيب محفوظ كما ترسخت في أذهانهم لتسمعهم يرددون أوصافا من قبيل "العفريت" و"الشيطان" و"الفتوة" وما إلى ذلك من أوصاف الإعجاب المستمدة من الصور الشعبية التي سادت عن هذا الكاتب قبل أن تكون مستمدة من مؤلفاته. ولا يجب أن تنسى أننا كنا نتابع دراستنا الثانوية في بناية المعهد الرسمي بتطوان التي كانت تشمل المكتبة العامة بالمدينة حيث إن بابها يكاد يحاذي باب المعهد. لذلك كنا نلج قسم الصحافة في تلك المكتبة خلال الساعات الفارغة فنُقبل بشغف شديد على المجلات والجرائد المصرية نقرأ فيها أخبار الأدباء والفنانين المصريين ونتمعن في صورهم الشخصية وقد بدت لنا في مواقف سحرية أخاذة. كل ذلك أسهم إلى حد بعيد في حصول الشغف بنجيب محفوظ الذي كانت كل صوره توحي بابتسامة التمكن من الحياة ومن ناصية الإبداع أيضا.

ومن المؤكد أن هذه الصورة لازالت عالقة في أذهان عديد من أبناء جيلي. أما بالنسبة إليّ فقد تحوّل الأمر مع مرور العقود إلى إحساس بالقوة الحضارية التي تختزنها العبارة المحفوظية. قوة التصوير وقوة الحوار وقوة التمكن من السرد. كذاك النجار الماهر الذي اكتسب

مهارته الخارقة بكثرة الممارسة والتجريب والتأمل. لذلك انتهى بي المطاف إلى الوقوف عمليا على المظاهر الجمالية لتلك القوة من خلال التدريس ومن خلال النقد. ولكم تعجبت بعد ذلك عندما كنت أسمع بعض مثقفينا المغاربة يقولون بحسم خائب:

" -إن نجيب محفوظ قد انتهى!!".

محمد مشبال:

ماذا قدم نجيب محفوظ للرواية المصرية مما لم تتفطن إليه الرواية المغربية أو لم تحسن تقديره في سياق هيمنة النقد الإيديولوجي ومناهج النقد الأدبي الحديثة على التفكير الأدبي عند معظم كتاب الرواية عندنا؟

محمد أنقار:

لعل أبرز ما قدمه نجيب محفوظ للرواية المصرية والعربية، بما فيها الرواية المغربية، تطويعه السرد تطويعا خارقا للعادة. لذلك كثيرا ما قلت لنفسي إن الأمر يتعلق بموهبة ربانية قلما تتكرر. وأقصد بالتطويع القدرة على صياغة العبارة السردية في القصة وفي الرواية صياغة لا تشعر معها بأي تعثر في القراءة أو في أثناء التصور. وليس المقصود بالتطويع الجانب الشكلي فحسب وإنما مضامين العبارات والصور كذلك. وكأننا بنجيب محفوظ لا يصور سرديا إلا ما يحسن تمثله شخصيا. وهو بذلك لا يكتب إلا عن الموضوعات والأشياء والتفاصيل التي يعرفها جيدا. وهذا مبدأ جمالي معروف في مجال السرد أوصى

به غويتيصولو وماركيث نفسه. لذلك كثيرا ما نصاب نحن قراء عديد من الروايات العربية أن أصحابها يصوغون عباراتهم بمضامين وتفاصيل لا يحسنون تصورها أو لا يدركون حقيقتها فتأتي مفبركة مصطنعة وحتى فارغة. ثم إننا نشعر أحيانا كأن هناك روايات أخرى تتسم بالنقص في الصياغة وأنها لا تزال في حاجة ماسة إلى إعادة كتابة ثالثة أو رابعة.

ولقد سبق أن أشرت في الجواب الأخير إلى ما أسميته " بالإحساس بالقوة الحضارية التي تختزنها العبارة المحفوظية ". وأقصد بذلك أن تستطيع العبارة السردية تجاوز إمكاناتها الخاصة وتمتلك القدرة على ترجمة اللحظة الحضارية التي تُكتب في سياقها. إنها العبارة غير اللازمة التي يمكن أن تنطبق على الحياة الخارجية نفسها في الوقت ذاته الذي تنطبق فيه على حيوات الشخصيات الروائية في عمل محدد. ولا داعي بعد ذلك إلى أن نثير الانتباه إلى ما يتحقق جرّاء ذلك الاختيار التعبيري من أبعاد إنسانية وكونية للسرد.

تلك بعض من الإضافات التي حققها سرد نجيب محفوظ. ومن البيّن أن عديدا من محاولاتنا العربية بقيت دون ذلك.

فتنة الصورة

محمد مشبال

تشير الرواية إلى تأثير مشاهدة الأفلام المصرية في شخصية أحمد الساحلي، كما تشير إلى ولعه بأم كلثوم وزكريا أحمد وكيف أنه كان

يستعين بهما على الكتابة.أريد أن أعرف هل كان الهوى الشرقي عند أحمد الساحلي وعبد الكريم في رواية المصري وعند حماد في محكيات محمد برادة"مثل صيف لن يتكرر" وعند مجموعة من الشباب المتعلم والناس العاديين مجرد تعلق عاطفي ارتبط بمرحلة معينة هيمنت فيها مفاهيم القومية، أم أن الإبداع الفني المصري حقا كان يفرض نفسه على الإنسان المغربي وكان جديرا بأن يشكل جزءا من ثقافته ووجدانه؟

محمد أنقار

كان الإبداع المصري أولا قويا وكاسحا ثم حدث بعد ذلك التعلق العاطفي به من لدن كل البلاد العربية. أما القوة فتكمن في كثرة التجريب والتمرّس بأشكال وصور تعبيرية جديدة في شتى المجالات الفنية(سينما، غناء، أوبرا، مسرح، نحت، إذاعة، صحافة، أدب...). وأما الاكتساح فيكمن في اتساع رقعة الإعلام الإذاعي والصحافي والسينمائي وتغطيته سائر البلاد العربية. ومن البيّن أن تكرار أسماء شخصيات الممثلين وعناوين الأعمال الأدبية والفنية والجرائد والمجلات والاستماع إلى كل ذلك يوميا من شأنه أن يرسخ في الأذهان وفي النفوس المادة الفنية المسموعة والمُشاهدة. و من البدهي بعد ذلك أن تحصل المشاركة الشعبية والعاطفية مع الأعمال الفنية المصرية ويرتقي كل ذلك إلى شعور قومي مشترك، عناصره الفخر بالعروبة وقدرتها على اختراق مختلف مجالات الفن. ولن نعدم في هذا المضمار الأمثلة التي رفع فيها الحس الشعبي العربي النماذج الفنية المصرية إلى أعلى

المستويات العالمية. فقد كنا نتساءل آنذاك عن السبب الذي منع نجيب محفوظ من أن يكون له مكان في خريطة الرواية العالمية. وكذلك الشأن مع إسماعيل ياسين وعبد الحليم حافظ وسواهما. وكم كانت فرحتنا عظيمة لما أن غنت أم كلثوم في مسرح الأوليمبيا بباريس. وكم كانت فرحتنا عظيمة كذلك لمّا أن عاينا كيف كان عمر الشريف ينافس كبار نجوم هوليود. كل ذلك جاء نتيجة لمجهود فني بؤوب وإعلام قوي كاسح وتجريب نشيط من لدن المصريين. وحيث إن عوامل قومية عديدة جمعت المغاربة والمصريين فقد لزم أن يكون ثمة تعاطف ومشاركة وجدانية عميقة ظهرت بصماتها واضحة في الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة.

صورة المدينة

محمد مشبال

يمكن النظر إلى رواية المصري باعتبارها نصا واصفا métatextc يعيد النظر في بعض معايير التصوير الروائي وكذلك في بعض المواقف حول الجنس الروائي؛ فبحث أحمد الساحلي وتوقه إلى تصوير المكان قصصيا بدل أسلوب التسجيل أو التصوير الشاعري يكشف معيارا جماليا تسعى الرواية إلى ترسيخه كما تسعى إلى الدفاع عن ضرورة الجنس الروائي في ثقافة الإنسان. هل هناك في نظرك خلفية ثقافية خارج النص تسوغ دفاع أحمد الساحلي عن الرواية ونقده للمعيارين التسجيلي والشاعري في تصوير المدينة ؟

محمد أنقار

أولا أتفق معك في المسألة الجمالية التي ترى فيها أن رواية "المصري" تتجاوز الأسلوب التسجيلي الواصف للمكان أو تصويره شاعريا. ومرة قال لي أحد الزملاء إن في الرواية كثيرا من الوصف. وبالطبع احترمت وجهة نظره وإن كنت قد أدركت في نفس الوقت أنها فكرة غير صحيحة تمام الصحة مادام الوصف في رواية "المصري" غير ثابت ولا جامد ولا مكرور وإن أعطى في البداية انطباعا بأنه كذلك. وحقيقته أنه وصف مستحيل. بمعنى أن أحمد الساحلي إذ يهتدي إلى وصف يتوهم أنه يناسب المكان الموصوف؛ سرعان ما تجده بعد ذلك يخضع الوصف لسؤال أو يقول عنه إنه قاصر أو غير مطابق، أو إنه وصف لن يرقى إلى المستوى الرفيع الذي نلفيه عند نجيب محفوظ. إن الأمر يتعلق فعليا بمعيار جمالي مقترح وكذا برغبة عارمة وخفية من أجل جعل الجنس الروائي شكلا من أشكال الوصول إلى حقيقة الإنسان وثقافته المحلية والكونية.

أما عن "الخلفية الثقافية" المحتمل وجودها خارج النص التي تسوّغ دفاع أحمد الساحلي عن الجنس الروائي؛ فتكمن حسب وجهة نظري في جوهر العملية السردية في حد ذاتها. إن أحمد الساحلي لا يعي جيدا الشكل الروائي الذي يجب أن يكتب به روايته التي لن تكتب أبدا. لكنه إذ لا يعي ذلك جيدا يحدس بغموض صورة ذلك الشكل وإن لم

يستطع أن يحقق ذلك عمليا. أما النقص الذي يواكب ذلك الحدس ويكتنفه فيعوضه الساحلي بالتشبث المطلق بإبداع نجيب محفوظ. والحق أننا إذا فحصنا الطبيعة الجمالية لذلك الحدس ألفيناها غير تسجيلية (حسب طريقة زولا) ولا شاعرية (بطريقة محمد الصباغ)، وإنما هي طبيعية جمالية تنتمي إلى عوالم "ألف ليلة وليلة" و" الديكاميرون" و"كليلة ودمنة" و"الكيخوطي" وأعمال نجيب محفوظ نفسها. بمعنى آخر إنها دعوة إلى العودة إلى المنبع الأول للسرد الإنساني ذاته قبل أن تتسرب إليه أفانين التصنيع والتركيب.

محمد مشبال

إن خروج أحمد الساحلي إلى دروب المدينة القديمة لالتقاط مادة الرواية ورجوعه إلى البيت يجر أذيال الخيبة والعجز، لا يعني مع ذلك أن الرواية فن الخيال المحض؛ فـ"المصري" رواية مشتقة من واقع تطوان، إنها قريبة من الحياة المألوفة لفئة اجتماعية نلتقي بها في واقعنا اليومي.ولكن هذا التشابه بين ما نقرأه على صفحات الرواية وبين ما يجري حولنا، يمكن أن يؤدي إلى قراءة غير أدبية سعت الرواية نفسها إلى التنبيه إلى عيوبها من خلال تصويرها لتوق أحمد الساحلي إلى البناء القصصي والسمات الفنية بدل التسجيل وملاحقة المعلومات. ما هي في نظرك مسوغات اختيار المنزع الواقعي في رواية المصرى ؟

محمد أنقار

إني أومن في مجال النقد القصصي والروائي كما في مجال إبداعهما أن المنزع الواقعي لم يستنفد بعد كل إمكاناته وطاقاته كما يتوهم عديدون. ولا أظن أن منزعا أو تيارا أدبيا ظُلم في العقود الجمالية الأخيرة مثلما ظلمت الواقعية. وأتصوّر أن خلطا وقع فيه بعض المثقفين حينما لم يفلحوا في التمييز بين " أنماط الواقعية " وأساليبها المتباينة. هكذا تم عدم التمييز في الحكم على الواقعية التسجيلية، والواقعية الفوتوغرافية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، وواقعية الانعكاس، والواقعية التأملية. بل إن عديدين لم يستطيعوا التمييز بين واقعية ستاندال، وواقعية فلوبير، وواقعية زولا، وواقعية نجيب محفوظ. وعندما اكتسح المدّ البنيوي مجال النقد السردي جعل من أولى مهامه ضرب التيار الواقعي. والحقيقة أنني لست هنا في مجال الدفاع عن الواقعية من حيث هي تيار في حد ذاته وإنما من حيث هي أسلوب تعبيري لا يزال يكتنز قدرا هائلا من الإمكانات التعبيرية والأفانين الأسلوبية والبلاغية التي من شأنها أن تسعفنا نحن الكتاب العرب في تصوير جوانب من حياتنا المعاصرة.

في هذا السياق الأسلوبي كتبت رواية "المصري". والطريف في الأمر أني وجدت البيئة المحلية لمدينة تطوان تسعف إلى حد كبير في

استشراف أفانين التصوير الواقعي المتأمل الذي يزخر بشتى التفاصيل المعيشية اليومية ولكنه استشراف لا يكتفي بدعوتك إلى أن تمارس مجرد "التسجيل" بل يدعوك كذلك إلى أن "تتأمل". هكذا جاء الوصف في "المصري" مفعما بإيحاءات الشرود، واللاتحديد، والانسياب، والبساطة الخادعة وما إلى أولئك من السمات التي تعلن وتضمر في وقت واحد. إن الأمر يتعلق بنمط من التركيب الذي يبدو في ظاهره غير مركب.إنها واقعية تطفو على السطح ودعوة في العمق إلى التأمل الوجودي في تفاصيل الحياة اليومية.

النموذج العليل
محمد مشبال

إن تأملا دقيقا في أعمالك الإبداعية يكشف أنك اخترت في تصويرك الأدبي نموذجا إنسانيا يعاني نقصا أو علة أو عجزا. في رواية "المصري" تصور شخصية تتطلع إلى الكتابة على غرار ما فعل نجيب محفوظ ولكن إحساسا بالعجز يستولي عليها ويشل قدرتها على تنفيذ معرفتها ومشروعها.وتهيمن على أعمالك القصصية شخصيات تعاني ضروبا من العلة والضعف والعجز نفسيا وجسديا وسلوكيا، ولكن هذه الشخصيات تتمتع مع ذلك بضرب من القوة الروحية والأخلاقية مما

يجعلها شخصيات إنسانية ديناميـة وواقعية أكثر منها نماذج مستعارة من مذاهب فكرية أو اتجاهات فنية . كيف تفسر ذلك؟

محمد أنقار

تعلّمنا النماذج الأدبية العالمية الرفيعة أن العلة يمكن أن تستحيل إلى قوة إنسانية مؤثرة، وفاعلة، وإيجابية. أوَ لا نقول: " إن النسيم العليل ينعش؟". أو ليس الإنعاش مظهرا من مظاهر القوة؟ استشرفْ ذلك في أعمال مارسيل بروست وكافكا وهنري باربوس وماكْسِنْسْ فانْ ديرْ ميرْشْ Maxence Van der Meerschوكنوط هامسون وبهاء طاهر وطوماس مان ووودي ألن وغيرهم كثير. والواقع أن الأسلوب العليل في التصوير الروائي والقصصي والسينمائي إنما يقف في مواجهة تلك النماذج الأدبية والفنية التي ترفض "العلة" وتستمد "القوة" ليس من تكوين الإبداع الأدبي ذاته، وإنما من مواقف الفتوة والشجاعة المفتعلة للكتاب أنفسهم، في حياتهم الشخصية. إن في التراجيديات والملاحم الإغريقية "قوة"، لكنها موضوعة إزاء نماذج "الضعف" باتزان وانسجام.وينطبق هذا الحكم الجمالي نفسه على أعمال إرنست همنغواي ونجيب محفوظ. أما فيما يخصني شخصيا فقد بدأت أكتب محاولاتي القصصية منذ منتصف الستينيات مستلهما النموذج العليل بدوافع فطرية وحوافز شخصية نابعة من طبيعتي الخاصة.فأنا لم

أتصور نفسي أبدا رجلا قويا. وإن أشد ما أكرهه هؤلاء الفتوات الموجودين في كل الميادين الحياتية، بما فيها الميدان الثقافي. وبعدما تقدم بي العمر لاحظت أن عديدا من الروايات والقصص العربية إنما تحاول أن تفرض ذاتها عليّ ليس بجماليتها المحبوكة وجودة بنائها وإنما بالمواقف القوية لكتابها التي يعلنها سلفا ويروّجها الإعلام الأدبي المنحاز. وفي مرحلة الستينيات صارحني أكثر من واحد بأن ما أكتبه إنما يندرج ضمن مجال أدب الفسولة والهشاشة، وأن من مدعاة ذلك أن أهمَّش و أُبعَد. وربما كان ذلك واحدا من الأسباب التي جعلتني أحجم عن النشر سنوات طوال جدا. بيد أني اهتديت مع مرور الوقت إلى أن "العلة" يلزم أن تكون هي الأخرى حافزا من حوافز إنتاج الأدب الجيد.إنها يمكن أن تغدو استثمارا إيجابيا على طريقة ماركيث التي يعمل بواسطتها على تحويل مواقفه الشخصية السلبية إلى نماذج أدبية رفيعة. وأظن في نهاية الأمر أن الإبداع الجيد لا يجب أن يقيّم بمضمونه "القوي" أو "العليل" فحسب، وإنما بالنظر إلى جودة حبكته وقدرته على التأثير في النفوس والعقول.

النثر والبيان

محمد مشبال

تعد رواية المصري قطعة من النثر الأدبي الجميل الذي يستحوذ على القارئ كما كانت تستحوذ عليه الكتابات النثرية السردية المبكرة في الأدب العربي الحديث مثل ما كتبه المازني وطه حسين ومحمود تيمور وغيرهم من كتاب النثر الحديث، على الرغم من أنها نص سردي يفترض عادة ألا تحوز فيه اللغة من حيث هي بنية لفظية أي تقدير جمالي ذاتي غير التقدير الذي تحدده طبيعة أدوارها في صياغة العمل وتقوية تأثيره؛ أي باختصار يمثل جمال اللغة الذاتي مطلب الشعراء وليس الروائيين. ومع أن المصري لم تستجر بلغة الشعر فإنها مع ذلك أوحت لنا بأن الرواية تصنع بالألفاظ كما تصنع بالأحداث والشخصيات والحبكات.نريد أن توضح لنا وجهة نظرك في علاقة الروائي باللغة خاصة أن روايتك تستعيد في أذهاننا زمن اللغة العربية الجميلة، وكأن إحدى المهمات التي تضطلع بها روايتك هي بعث بيانية اللغة العربية وتجديدها بما يتناسب مع بلاغة الرواية.

محمد أنقار

لقد رسخ في عقول عديد من المبدعين والنقاد العرب في العقود

الأخيرة أن لغة الرواية العربية يجب أن يصيبها قدر كبير من التفكيك والتفجير والتقعير مثلما أصاب الفكر النقدي ذاته. هكذا أصبحت اللغة هدفا رئيسا لهؤلاء من أجل تفتيتها بدعوى أن يتجاوزوا جمود الكتابات السردية الحديثة التي احتفت باللغة في حد ذاتها على حساب البناء والحبكة والتكوين والصياغة. وإذا كان المنطلق الفكري لهؤلاء صحيحا إلى حد بعيد؛ فإنهم لم يقترحوا البديل المناسب، وإنما اختاروا السبيل السهل المصاغ سلفا في قوالب ثقافية جاهزة، من قبيل التفكيك والتفجير والتشظية وما إلى ذلك من القيم الفكرية والتعبيرية التي هي بنات العولمة ومسايرة لها. وفي مقابل هذا وذاك أرى أن الطريق الأنجع والأصعب في نفس الآن يكمن في العمل على تطويع اللغة العربية لأساليب وفنون التصوير الروائي والقصصي مع محاولة الحفاظ قدر الإمكان على بيان العبارة العربية ومائها الحي. بمعنى آخر أن تكون ثمة محاولة من لدن الروائيين المعاصرين من أجل إتمام الطريق الرائع الذي بدأه طه حسين والمازني والعقاد وشكري عياد ومحمد تيمور وسواهم. وهكذا يبدو أن الحل المناسب يكمن في البحث عن نمط من "الاستمرارية" لتلك الأصول السردية النقدية التي أتاحها لنا هؤلاء المبدعون الكبار بدل إحداث القطيعة معها .لكن للأسف الشديد بدا

لعديدين أن "القطع" سهل و"الاستمرار" صعب. وتلك سمة من سمات حياتنا الثقافية الجديدة التي غدونا خلالها ننساق مع المستورد الميسور بدل التعب في نحت نماذجنا المعاصرة من الموروث المتوافر لدينا. هذا هو تصوّري لبلاغة الرواية العربية وعموم السرد العربي. وفي هذا المضمار أردت أن تكون اللغة الروائية في "المصري" ترجمة عملية لهذا التصور الذي يعمل جاهدا على إخضاع وهج البيان العربي لأصول الكتابة الروائية المعاصرة. أما تقييم هذه المحاولة فأقول للمرة الثالثة إني أتركه للنقاد.

خلاصة

تصور الأعمال، التي تناولناها في الفصول الثلاثة الأولى: "القاهرة تبوح بأسرارها" و"مثل صيف لن يتكرر" و"المصري"، جميعها بصيغ وأساليب فنية متباينة، الرغبة التي تشكلت عند الإنسان المغربي بوساطة الثقافة المصرية. إن جميع أبطال هذه الأعمال يحلمون بأن يصبحوا ذواتا أخرى؛ لقد عاش عبد الكريم غلاب في مجتمع العشرينيات والثلاثينيات المقيد بالمواضعات الاجتماعية، وكانت ثقافته المصرية التي تشربها من الكتب والمجلات التي قرأها ومن الأغاني التي استمع إليها، قد رسمت في مخيلته حياة بالقاهرة مفعمة بالحرية والنشاط، فكان سفره إلى هذه المدينة استجابة لنداء الثقافة المصرية وإيحاءاتها. وكان سفر حماد إلى القاهرة أيضا بإيحاء من هذه الثقافة التي كانت قد تطورت وتنوعت في فترة الخمسينيات، بما شهدته من تحولات سياسية وفنية وأدبية وفكرية تغري الشباب المتحمس والحالم بحياة وردية نظيرة لما كانت تصوره الأفلام المصرية الرومانسية الساحرة.أما الساحلي الذي قُدِّر له أن يظل حلمه بالسفر إلى القاهرة مكبوتا إلى الأبد، فلم يهدأ له بال في الحلم بمجد أدبي وحياة معنوية بديلة لحياته المقيدة، وقد مثلت الثقافة المصرية مأوى يلوذ به في تحقيق ذاته ومصدرا يستلهم نماذجه ويحاكيها.

لقد كشفت هذه الأعمال السردية عن دور الثقافة المصرية في صياغة

الثقافة المغربية؛ فإذا كان عمل عبد الكريم غلاب قد كشف بطريقة مباشرة عن أهمية المطبوعات المصرية في تشكيل وعيه الثقافي والسياسي، وكان عمل محمد برادة قد كشف عن تأثير الثقافة المصرية في وجدانه ومغامراته ووعيه الروائي، فإن محمد أنقار عمد إلى صياغة هذا الموضوع في شكل روائي يوحي دون أن يقرر؛ على هذا النحو بدت حبكة الرواية وكأنها تصور حضور الرواية المصرية في الوعي الروائي المغربي، أو رغبة الإنسان المغربي في أن يصبح هذا الآخر المصري الروائي الذي سحر القراء بإبداعاته. ولعل هذه الرغبة بالتوسط أن تظهر دور الآخر في صياغة الذات، وأن تبرز كيف أن الإنسان والشعوب المختلفة تمارس حياتها وتتطور وتنمو بواسطة الانفتاح على الآخرين.من هنا يمكن القول إن معظم المثقفين المغاربة الذين أصبحوا كتابا نقرأ أعمالهم الشعرية والقصصية والروائية والنقدية والصحفية، استوحوا رغبتهم في الكتابة من الثقافة المصرية التي أحبوها وقدروها؛ لنسرد بعض الأسماء: عبد المجيد بن جلون وعبد الكريم غلاب وعبدالكريم بن ثابت وأحمد العمراني ومحمد برادة وإبراهيم السولامي ورضوان احدادو ومحمد الصباغ ونجيب العوفي ومحمد أنقار...

في الفصل الرابع الذي دار حول تحليل يوميات "القاهرة الأخرى" واجهنا تجربة خطابية مغايرة للتجارب السابقة؛ فرشيد يحياوي صاغ يومياته في سياق تاريخي وثقافي وسياسي مختلف، مما جعل القارئ لا يواجه شخصية مفتونة بالفضاء المصري، بقدر ما يواجه شخصية تتأمل

ذاتها وتسرد مشكلاتها بحيث يتراجع الفضاء المصري الذي احتواها إلى موقع خلفي وتخفت درجة حضوره في المساحة الخطابية للنص. وعلى الرغم من هذا فقد حرص البحث على تحليل الحضور المصري في هذا النص. وقد تبين أن السارد كان حريصا على نقل ما كان يرصده من اختلاف في الأمكنة والناس على سبيل تثقيف القارئ وإعلامه بشكل قريب إلى الحقيقة، على نحو ما كان حريصا على توجيه نقد ضمني لما يراه من ظواهر، وأحيانا كان يصرح بهذا النقد وخاصة عندما يشعر أنه نقد موضوعي يستند إلى رؤية.

وقد ختمنا البحث بحوار مع محمد أنقار أحد أبرز الكتاب المغاربة الذي تمثلوا الثقافة المصرية وتفاعلوا معها في صياغة إبداعهم الأدبي والنقدي أيضا؛ فتجربة هذا الكاتب تلخص الهوى المصري الذي اكتسح العالم العربي منذ الثلاثينيات، ولعل روايته "المصري" وقصصه القصيرة "سلّم لي على عايدة" "وأين اختفى فريد الأطرش" و"مقهى الفيشاوي" أن تكون خير شاهد على هذا التفاعل والانصهار بين المغرب ومصر. هذا البلد الذي أنجب أعظم القيم التي نبحث عنها في عالمنا اليوم. ولم يكن هذا الكتاب سوى خطوة في طريق البحث عن القيم الجميلة.

الهوامش

(١) رواية المصرى، ص ١٧-١٨ .

(٢) في أواخر القرن الثالث عشر دون العبدري رحلته إلى مصر بعنوان " الرحلة المغربية "، ثم توالت في القرون التالية رحلات علماء و أدباء آخرين سواء دونوا رحلاتهم أم لم يدونوا مثل اليوسي و أبي مدين الدرعي ومحمد بن عبد السلام الناصري والعربي الدمناتي والمهدي بن سودة و ابراهيم السنوسي وعبد القادر بن سودة وأحمد الهواري و الحجوي وأحمد بن قاسم المنصوري الزياني وأبي مدين الدرعي و التهامي الوزاني و الغيغائي وابن حسون الوزاني.

(٣) حوار مع عبد المنعم تليمة، مجلة المرأة اليوم ، العدد ١٥٣ فبراير ٢٠٠٤ .

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) أطلعني الأستاذ الدكتور الفاضل عبد الله المرابط الترغي على بعثة أولاد بن الصديق إلى مصر، حيث دون بعضهم رحلتهم إلى هذا البلد وذكر كثيرا من تفاصيل الحياة اليومية هناك.

(٧) مثل صيف لن يتكرر، منشورات الفنك، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٩ ص ٦٨-٦٩.

(٨) صدر عن دار الهلال ضمن سلسلة كتاب الهلال العدد ٥٩١- مارس ٢٠٠٠ .

(٩) عرض جورج ماي في كتابه " السيرة الذاتية" إلى مجافاة هذا النوع الأدبي للحقيقة بمفهومها المتداول؛ فكاتب السيرة لا يهمه أن يستعيد حياته كما كانت بل ما يهمه هو حكمه عليها أو ذكراها . أنظر ص٩١-٩٤ من الكتاب ، تعريب محمد القاضي و عبد الله صولة، بيت الحكمة - قرطاج ١٩٩٢ .

(١٠) نفسه، ص ١٧٣ .

(١١) نفسه، ص ١٧٢ .

(١٢) نفسه، ص ٢٧٩ .

(١٣) نفسه، ص ٣١٦ .

(١٤) نفسه، ص ٣٢٢ .

(١٥) نفسه، ص ١١ -١٢

(١٦) نفسه، ص ١١ .

(١٧) نفسه، ص ٤٨ .

(١٨) نفسه، ص ٢٥ .

(١٩) استخدم هذا المصطلح بالمفهوم الذي بلوره رونيه جيرار في كتابه:" الكذب الرومانسي و الحقيقة الروائية" حيث يرى أن الرغبة عند الشخصيات الروائية لا تكون تلقائية، بل تتم عبر طرف ثالث هو الذي يوحي بها؛هكذا فإن رغبة السارد في الذهاب إلى مصر هي رغبة

بإيحاء من الثقافة المصرية و بوساطة من مطبوعاتها وفنانيها وأساتذتها. وكلما كان العمل الأدبي روائيا تجلت فيه هذه الرغبة بوضوح أكثر كما سنلاحظ ذلك في تحليلنا للعملين الأدبيين القادمين.

René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque,éd .Bernard Grasset, 1961.

(٢٠) هذا الإبراز من عندي.

(٢١) نفسه، ص ٥-٦ .

(٢٢) نفسه، ص ٣٣١ .

(٢٣) نفسه، ص ٢٩ .

(٢٤) نفسه، ص ١٤-١٥ .

(٢٥) نفسه، ص ٢٠ .

(٢٦) نفسه، ص ٢٦٤ .

(٢٧) نفسه، ص ٢٦٦ .

(٢٨) نفسه، ص ٢٨٤ .

(٢٩) مرجع مذكور.

(٣٠) نفسه، ص ٢٦ .

(٣١) محمد برادة، مرجع مذكور، ص ١٤ .

(٣٢) نفسه، ص.

(٣٣) نفسه، ص.

(٣٤) نفسه، ص ٢٩ .

(٣٥) نفسه، ص ٧٩ .

لاحظت أم فتحية الخادم البسيطة هذا الأمر، و يبدو أنها أعجبت بشخصية حماد و شخصية أصدقائه عندما قالت لهم: " انتوا كويسين، و الله العظيم أنا مبسوطة منكم خالص، بتذاكروا كويس و تحبوا تفرفشوا و تهيصوا، إنما ساعات بتزودوها حبيتين. ما أنا أصلي بشوف الإمارات لما باجي الصبح". على هذا النحو يسعى الكاتب إلى إقناع قارئه بوجود معايير أخرى لتقييم السلوك غير المعايير السائدة التي تصور الإنسان المقبول اجتماعيا في صورة خلقية مثالية نقية من شوائب الجنس و الخمر.

(٣٦) نفسه، ص ٢٨ .

(٣٧) نفسه، ص ٨٩ .

(٣٨) نفسه، ص ١٦٤ .

(٣٩) نفسه، ص ١٠٧ .

(٤٠) نفسه، ص ١٠٣ .

(٤١) نفسه، ص ١٢١ .

(٤٢) نفسه، ص ١٩٠ .

(٤٣) نفسه، ص ٤٤ .

(٤٤) نفسه، ص ٤٤ .

(٤٥) نفسه، ص ٢٤ .

(٤٦) نفسه، ص ١٩٧ .

(٤٧) نفسه. ص ٤٦ .

(٤٨) نفسه. ص ٤٥-٤٦ .

(٤٩) نفسه. ص ٢٠٤ .

(٥٠) صدرت الطبعة الأولى عن روايات الهلال بالقاهرة العدد ٦٥٩ نوفمبر ٢٠٠٣ . و قد أعيد طبعها في سلسلة روايات الزمن بالرباط سنة ٢٠٠٤ .و قد اعتمدت في هذا البحث طبعة دار الهلال.

(٥١) نفسه. ص. ٦٩ - ٩ - ٧ -٧٣-١١-٤٠-٢١-٨ .

(٥٢) نفسه. ص. ٧٣ -١١-٩٤-٨٧-٨٦.

(٥٣) نفسه. ص. ٤٢ -١١.

(٥٤) نفسه. ص. ١٢-٨٠-٧-٤٤-١٣-١٤.

(٥٥) نفسه. ص. ٨١ - ١٥٩ .

(٥٦) نفسه. ص. ٢٤ -٢٨ -٢٥.

(٥٧) نفسه. ص ١٠٣ .

(٥٨) جميع الشخصيات التي صورها أنقار في كتاباته القصصية الأخرى تتسم بالعلة.

(٥٩) الرواية. ص ١٨٠ .

(٦٠) نفسه. ص ٩ .

(٦١) نفسه. ص ٦٣ .

(٦٢) نفسه.

(٦٣) نفسه. ص ٦٤ .

(٦٤) نفسه. ص ٢٨ .

(٦٥) نفسه. ص ٣٢ .

(٦٦) رونيه جيرار، مرجع مذكور، ص. ٦٩ . و راجع أيضا ص. ٧٠ و١٠١ .

(٦٧) نفسه. ص ١٠٣ .

(٦٨) نفسه. ص ١٤٣ .

(٦٩) نفسه. ص ١٤٠-١٤١ .

(٧٠) نفسه. ص ١٤٢ .

(٧١) نفسه. ص ١٣٩- ١٤٠ .

(٧٢) نفسه. ص ١٤٢ .

(٧٣) نفسه.ص١٤٣ .

(٧٤) نفسه. ص ١٧ .

(٧٥) نفسه.ص ١٢ .

(٧٦) نفسه.

(٧٧) نفسه.ص ١٣ .

(٧٨) نفسه.

(٧٩) نفسه.ص١١٩ .

(٨٠) نفسه. ص ١٥٢ .

(٨١) نفسه. ص ١٥ .

(٨٢) نفسه. ص ١٧.

(٨٣) نفسه.

(٨٤) أي الرغبة التي يمليها على الذات طرف آخر يتوسط العلاقة بين الذات الراغبة و موضوع الرغبة (الذات – الرغبة)، بحيث تتشكل في صورة مثلث على الشكل الآتي:

الوسيط الذات

الموضوع

وبهذا ينتفي الخط المستقيم الذي تصورت الرومانسية وجوده بين الطرفين في نوع من الدفاع عن أصالة الذات و استقلالها.راجع الفصل الأول من كتاب رونيه جيرار المذكور سابقا.

(٨٥) نفسه. ص ٣١ .

(٨٦) نفسه. ص ٢٨ .

(٨٧) نفسه. ص ١٤ .

(٨٨) نفسه. ص ١٢ .

(٨٩) نفسه. ص ١٥-١٦ .

(٩٠) نفسه. ص ١٤ .

(٩١) نفسه.ص١٤٥-١٤٦ .

(٩٢) نفسه. ص ١١٥ .

(٩٣) نفسه. ص. ٢٥-٢٨ .

(٩٤) ثربانطيس، ضون كيخوطي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، ط١ ، ١٩٩٨ .

Erich Auerbach, Mimésis.ed. Gallimard, (٩٥) 1968. p. 34.

Ibid.(٩٦)

(٩٧) ثربانطيس،مرجع مذكور،ص ٣٠ .

(٩٨) نفسه. ص ٢١ .

(٩٩) نفسه. ص ١٧-١٨ .

(١٠٠) إن كل رواية تحمل في ثناياها رواية أصلية، هي " رواية العصابيين الأسرية "، تقوم بإعادة صياغتها؛ إذ يجوز القول - وفق المنظور النفسي - إن جميع الروائيين يستمدون أعمالهم بشكل أو آخر من رصيد هذه الرواية؛ و هذه الرواية الأصلية هي سيرة الطفل اللقيط أو الابن غير الشرعي.

Marthe Robert,Roman des origines et origines du roman, ed. Gallimard,Paris, 1972.

(١٠١) رصد الناقد الروسي ميخائيل باختين في كتاباته المختلفة أشكال الحوار و صيغه التي ينشئها الخطاب مع خطابات الغير في مجموعة من الوسائل (المونولوج و الحوار و الاستشهاد و المحاكاة الساخرة و الأسلبة و السجال و الجدل الخفي و الحوار الخفي..) التي تكشف معالجتها أن هذا النوع من النقد يجعل موضوع الدراسة عند باختين ينتمي إلى تاريخ الثقافة كما لاحظ ذلك تودوروف في كتابه:

Critique de la
critique, ed.Seuil, Paris. 1984.

كما أن تحليل رونيه جيرار للرغبة في الجنس الروائي يكشف عن دور الآخر في صياغة الذات، و يسهم بدوره في هذا النوع من النقد من الناحية الفلسفية.

(١٠٢) رونيه جيرار، مرجع مذكور، ص. ٥٢- ٥٣ .

(١٠٣) الرواية. ص. ١٥ .

(١٠٤) نفسه. ص. ١٨ .

(١٠٥) نفسه. ص. ٣٠ .

(١٠٦) نفسه. ص. ٦٨ .

(١٠٧) نفسه. ص. ٥٣ .

(١٠٨) نفسه. ص. ٩٨ .

(١٠٩) نفسه. ص. ١٥٦ .

(١١٠) نفسه. ص. ٥٥ .

(١١١) نفسه. ص. ٢١ .

(١١٢) نفسه. ص. ١٠١ .

(١١٣) نفسه. ص. ١٣١-١٣٢ .

(١١٤) مرجع مذكور، ص. ٣٦ .

(١١٥) الرواية. ص ٦٠ .

(١١٦) نفسه، ص ١٥٠ .

(١١٧) نفسه، ص ١٣٠ .

(١١٨) نفسه، ص ٦٦ .

(١١٩) نفسه، ص ١٥٣ .

(١٢٠) نفسه، ص ١٨١ .

(١٢١) نفسه، ص ١٨٢ .

(١٢٢) نفسه، ص ١٤٤ .

(١٢٣) نفسه، ص ١٥٤ .

(١٢٤) نفسه، ص ٤٣ .

(١٢٥) نفسه، ص ٤٢ .

(١٢٦) نفسه، ص ١٥٢- ١٥٣ .

(١٢٧) نفسه، ص ٨١-٨٢ .

(١٢٨) نفسه، ص ١٤١ .

(١٢٩) نفسه، ص ٨١ .

(١٣٠) نفسه، ص ١١٥ .

(١٣١) نفسه، ص ١٤٩ .

(١٣٢) نعت شائع يطلقه سكان أحياء تطوان العتيقة من أبناء العائلات الغنية التي نزحت من الأندلس، على أبناء تطوان الوافدين عليها من البوادي و الذين استقروا في أحياء فقيرة حول المدينة.باختصار يعد هذا النعت تمييزا جغرافيا واجتماعيا وعنصريا

بين فئتين من سكان تطوان، فئة أصيلة و فئة نازحة مهاجرة.

(١٣٣) الرواية، ص، ٤١ .

(١٣٤) نفسه، ص، ٥٠ .

(١٣٥) نفسه، ص، ١٥٠ .

(١٣٦) يستند هذا التحليل إلى التصور النقدي الذي بلوره إدوارد سعيد في كتابه " الإمبريالية و الثقافة "، ترجمة كمال أبو ديب،دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧ . غير أن حديثي عن الهوية هنا لا يخرج عن نطاق هوية تضم عناصر الاشتراك أكثر من عناصر الاختلاف؛ فبين الساحلي و نجيب محفوظ تشارك في الثقافة والدين واللغة و إن كانت هناك اختلافات ترجع إلى البيئة الجغرافية والأصول التاريخية والحضارية.

(١٣٧) نفسه، ص، ٨٢ .

(١٣٨) نفسه، ص، ١٣٧ .

(١٣٩) رشيد يحياوي، القاهرة الأخرى: يوميات، سلسلة نوافذ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ .

(١٤٠) نفسه، ص، ٧٩ .

(١٤١) نفسه، ص، ١١٧ .

(١٤٢) نفسه.

(١٤٣) نفسه، ص، ٧٢ .

(١٤٤) نفسه.

(١٤٥) نفسه.

(١٤٦) نفسه، ص. ٥١ .

(١٤٧) نفسه، ض. ٥٠ .

(١٤٨) نفسه، ص. ٣٥ .

(١٤٩) نفسه، ص. ٨٤ .

(١٥٠) نفسه، ص. ٥٦-٥٨ .

(١٥١) نفسه. ص. ٨٨-٨٩ .

(١٥٢) نفسه، ص. ٧٣ .

(١٥٣) نفسه، ص. ص١١٢ .

(١٥٤) نفسه، ص. ٦٢ .

(١٥٥) نفسه، ص٢٤-٢٥ .

(١٥٦) نفسه، ص ٨٤ .

(١٥٧) نفسه.

(١٥٨) نفسه ص: ٦٦-٦٧ .

(١٥٩) نفسه ص ٤٥-٤٦ .

(١٦٠) نفسه، ص ٥٦ .

(١٦١) نفسه، ص ٧٨ .

(١٦٢) نفسه، ص ٦٨ .

(١٦٣) نفسه، ص ١٨ .

(١٦٤) نفسه، ص ٥٢ .

(١٦٥) نفسه، ص ٥٥ .

(١٦٦) نفسه، ص ٥٢ .

(١٦٧) نفسه، ص ٥٨ .

(١٦٨) نفسه، ص ٨٦ .

(١٦٩) نفسه، ص ٨٧ .

(١٧٠) نفسه، ص ٤٥ .

(١٧١) نفسه، ص ٨٧ .

(١٧٢) نفسه، ص ٢٨ .

(١٧٣) نفسه، ص ٤٥ .

(١٧٤) نفسه، ص ١١١-١١٢ .

(١٧٥) من أعمال محمد أنقار الأدبية الأخرى التي تعكس حضور الهوى المصري في وجدانه ؛ مجموعته القصصية "زمن عبد الحليم"(١٩٩٤) ومجموعته "البحث عن فريد الأطرش"(٢٠١٢) وقصته المنشورة بجريدة القدس ٧-١٢-٢٠١٢ "مقهى الفيشاوي".

الفهرس

رقم الإيداع
١٤٧٨٤ / ٢٠١٤
I.S.B.N
978 - 777 - 07 - 1662

هذا الكتاب

لقد أصبح المصرى فى فترة من فترات سطوة الثقافة المصرية على وعى المغاربة ووجدانهم، نموذجا أعلى للإبداع فى كل مناحى الحياة؛ لم ينشأ ذلك عن احتكاك مباشر بين الشعبين، ولكنه كان نتيجة للصّور والتمثّلات التى ترسّبت في الوعي والوجدان لِمَا كان ينتجه المصريون من أفلام ومسلسلات وأغان وأعمال أدبية وفكرية ودينية تستحوذ على الألباب، ولما كانوا يصدّرونه للعالم العربى من أساتذة أفذاذ فى حقول شتّى من المعرفة العلمية والأدبية والفنية... ولم يكن غريبا بعد هذا أن يتطلّع جيلٌ من المثقفين وطلاّب الدين والفنانين المغاربة للدراسة فى أمّ الدنيا منذ فترة مبكّرة؛ فلعلّهم بعد عودتهم للدّيار يكونون قد أخذوا قبساً من نور المصريين المنتشر فى الآفاق.

هذا كتاب فى المحبة، فى الهوى المصري، كما تجلى فى أربعة أعمال لأربعة كتاب مغاربة ينتمون لأربعة أجيال.



المؤلف...

محمد مشبال

أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب جامعة
عبد المالك السعدي بتطوان.

مؤلفاته المنشورة:

(مقولات بلاغية في تحليل الشعر) ١٩٩٣، (الصورة في الرواية) ترجمة بالاشتراك ١٩٩٥، (بلاغة النادرة) ١٩٩٧، (أسرار النقد الأدبي) ٢٠٠٢، (البلاغة والأصول) ٢٠٠٧، (صورة الآخر في الخيال الأدبي) ترجمة ٢٠٠٩، (البلاغة والسرد)، (البلاغة والأدب)، (الحجاج في التواصل) ترجمة بالاشتراك ٢٠١٠، كما أشرف على الكتب الآتية: (الأدب والنقد والواقع: نموذج سيد البحرواي) ٢٠١٠، (بلاغة النص التراثي) ٢٠١٠، (البلاغة والخطاب)، (مسافر زاده الحي عبدالحكيم راضي) ,٢٠١٤، كما شارك في ترجمة موسوعة أكسفورد في البلاغة، المركز القومي للترجمة بالقاهرة.

روايات مصرية للجيب

إنها بالفعل شيء ملائكي رائع

إثارة ، متعة ، ثقافة ، تسلية ، ذكاء ، ألعاب ، مغامرات



أكثر الروايات باللغة العربية
إثارة ، وأحفلها بالمتعة والثقافة

المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع 10 ، 16 ش كامل صدقي الفجالة ،
4 ش الإسحاقي بمنشية البكري روكسي مصر الجديدة - القاهرة - ت : 22586197 - 24677371 - 24677138
فاكس - 202/24677188 ج.م.ع ، 4 ش بدوي محرم بك - الإسكندرية ت : 03/4970840 - 03/4970850